



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사 학위논문

Sergey Prokofiev
Violin Sonata No. 1, Op. 80의
작품 분석 및 연주 방향 고찰

2020년 8월

서울대학교 대학원
음악과 바이올린 전공
명 다 숨

Sergey Prokofiev
Violin Sonata No. 1, Op. 80의
작품 분석 및 연주 방향 고찰

지도교수 백 주 영

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함

2020년 6월

서울대학교 대학원
음악과 바이올린 전공
명 다 숨

명다숨의 석사 학위논문을 인준함

2020년 7월

위 원 장 _____ 이 경 선 (인)

부 위 원 장 _____ 김 민 지 (인)

위 원 _____ 김 다 미 (인)



국 문 초 록

Sergey Prokofiev
Violin Sonata No. 1, Op. 80의
작품 분석 및 연주 방향 고찰

서울대학교 대학원
음악과 바이올린 전공
명 다 숨

본 논문은 20세기 러시아의 대표 작곡가 프로코피에프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)가 1938-1946년에 작곡한 <바이올린 소나타 제 1번(Violin Sonata No. 1 in F Minor, Op. 80)>에 대한 연구이다. 필자는 2017년 2학기 서울대학교 음악대학원 석사과정 졸업연주회 프로그램 중 한 곡으로 이 곡을 연주하였으며, 본고를 통해 심도 높은 연구로 실제 연주에 기본 토대가 되는 해석적 근거를 제시하고자 한다.

프로코피에프는 작곡가이자 피아니스트로서 피아노의 가능성을 다양하게 실험하며 자신의 음악적 틀을 마련하였다. 또한 이러한 기반을 토대로 새로운 음악 어법을 피아노곡 외에 다른 장르에도 시도하여 폭넓은 음악세계를 구축하게 된다. 그는 어린 소년 시절의 습작을 제외하고 현악기를 위한 14개의 작품을 남겼다. 이 작품들은 전문가의 조언을 기반으로 주법을 연구하여 작곡되었고, 대부분 각 악기가 가지고 있는 고유의 특징과 참신한 표현, 울림 등을 요구하는 의욕적인 작품들로 알려져 있다.

프로코피에프는 고전적 어법과 현대적 어법을 동시에 구사하는 작곡가로서 형식적인 면에서 고전적인 틀을 따랐으며, 화성, 리듬, 음향, 다이내믹 등에서는 현대적 감각을 기반으로 한 본인만의 스타일을 구축하였다. 이러한 음악 어법으로 작곡된 그의 작품들은 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 특징으로 설명할 수 있다. 이는 프로코피에프가 1941년 저술한 그의 자서전에서 직접 밝힌 것으로 그의 작품의 주요한 음악적 특징으로 구분된다.

1936년에 조국으로 돌아온 프로코피에프는 당대 소련의 예술 강령인 ‘사회주의 리얼리즘’의 노선에 따른 작품 활동에 전념한다. 당시 소련 정부는 예술가의 자유로운 창작 활동을 억압하고, 사회주의 리얼리즘을 주요 예술정책으로 내세우며 반드시 이에 부합하는 창작을 하도록 압박하였는데, 이러한 상황은 작곡가의 작품 활동에도 많은 영향을 미쳤다. 이 시기에 작곡된 프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번>에서도 사회주의 리얼리즘의 색채가 드러난다. 특히 본 작품은 소련 정부로부터 그 가치를 인정을 받아 스탈린상을 수상 하기도 하였는데, 이를 통해 사회주의 리얼리즘의 방향성을 가지고 작곡했던 당시 프로코피에프의 창작관을 확인할 수 있다.

본고에서는 20세기 전반 러시아의 시대적 배경을 바탕으로 프로코피에프의 생애 연구를 통해 그의 성장 배경과 시대적 상황이 음악적 특징과 작품 경향에 미친 영향에 대하여 탐구한다. 더 나아가 <바이올린 소나타 제 1번>의 작곡 배경, 작품 구조에 대해 심층 분석하며, 이를 통해 작품에 대한 연주 방향에 대하여 고찰한다. 또한 <바이올린 소나타 제 1번>에서 발견되는 그의 다섯 가지 작곡 요소를 바탕으로 본 작품의 음악적 특징에 대하여 도출하고, 이 시기 그의 창작 가치관에 큰 영향을 미친 사회주의 리얼리즘에 대한 탐구를 통해 이 작품에 대한 폭넓은 이해의 방향을 제시한다.

주요어 : 세르게이 프로코피에프, 바이올린 소나타, 20세기 러시아 음악,
음악과 정치, 스탈린, 사회주의 리얼리즘

학 번 : 2016-22366

목 차

I. 서 론	1
II. 20세기 러시아의 상황 및 음악적 흐름	5
1. 러시아 혁명과 레닌의 문화정책: 예술의 대중화	5
2. 스탈린의 집권: 사회주의 리얼리즘의 대두	7
3. 스탈린 대숙청 시기	9
III. 프로코피예프의 생애와 음악	11
1. 프로코피예프의 생애	11
1.1. 초기: 러시아에서 보낸 유년 시절(1891-1918)	11
1.2. 중기: 서구에서 활동한 시기(1918-1936)	15
1.3. 후기: 돌아온 소련에서 활동한 시기(1936-1953)	19
2. 프로코피예프 음악의 특징	22
2.1. 작품의 일반적 성격	22
2.2. 다섯 가지 작곡 요소	23
2.3. 작곡 어법	28
2.4. 사회주의 리얼리즘	32

IV. 프로코피예프 바이올린 소나타 제 1번 연구	37
1. 작품 배경	37
2. 작품 분석 및 연주 방향 고찰	41
2.1. 제 1 악장	41
2.2. 제 2 악장	54
2.3. 제 3 악장	83
2.4. 제 4 악장	95
3. 음악적 특징	111
3.1. 다섯 가지 작곡 요소	111
3.2. 사회주의 리얼리즘의 요소	139
V. 결론	148
참고문헌	151
Abstract	159

악 보 목 차

<악보 1> 1악장의 A부분: 주제 선율과 트릴	43
<악보 2> 1악장의 경과구 ①: 2도와 5도 간격으로 구성된 선율	44
<악보 3> 1악장의 A'부분: 주제 선율과 단2도 동형진행	45
<악보 4> 1악장의 경과구 ②: 도미넌트 페달 포인트	46
<악보 5> 1악장의 B부분: 오스티나토와 페달 포인트	48
<악보 6> 1악장의 A"부분: 주제 선율의 재현	49
<악보 7> 1악장의 경과구 ③: 여섯잇단음표 스케일	50
<악보 8> 1악장 A"부분: 기괴한 분위기의 피치카토	51
<악보 9> 2악장 제시부: 제 1주제부의 등장	57
<악보 9-1> 제 1주제부의 첫 번째 요소	57
<악보 9-2> 제 1주제부의 두 번째 요소	58
<악보 10> 2악장 제시부 경과구: 동형진행, 온음음계	59
<악보 11> 2악장 제시부: 제 2주제부의 등장	61
<악보 12> 2악장 제시부 코데타: 셋잇단음표 연속 진행	63
<악보 13> 2악장 전개부 부분A: 온음계적->반음계적	65
<악보 14> 2악장 전개부 부분B: 제 1주제의 재등장	66
<악보 15> 2악장 전개부 부분C: 제시부 코데타의 요소 재등장	67
<악보 16> 2악장 전개부 부분D: 대위적 움직임, 동음반복	69
<악보 17> 2악장 전개부 부분E: 제 1주제의 두 번째 요소 등장	71
<악보 18> 2악장 전개부 부분E: 제 1주제의 첫 번째 요소 등장	72
<악보 19> 2악장 전개부 부분D': 대위법적진행, 제1주제의 요소	73
<악보 20> 2악장 전개부 부분E': 제 1주제, 제 2주제의 요소	74
<악보 21> 2악장 전개부 경과구: 제 1주제의 요소 확대	75

<악보 22> 2악장 재현부: 제시부의 제 1주제 완벽 재현	76
<악보 23> 2악장 재현부: 제시부 경과구의 재현	77
<악보 24> 2악장 재현부: 제시부 제 2주제부의 재현	78
<악보 25> 2악장 재현부: 제시부 코데타의 재현	79
<악보 26> 2악장 재현부: 제시부 코데타의 변주	80
<악보 27> 3악장 A부분: 배경 선율의 교차 등장	84
<악보 28> 3악장 주제 선율	85
<악보 29> 3악장 경과구: 장식적 효과	86
<악보 30> 3악장 B부분: 복조 화성	87
<악보 31> 3악장 경과구: 화성음악(Homophony)적 성격	88
<악보 32> 3악장 A'부분: A부분의 재현	89
<악보 33> 3악장 경과구 ③: 경과구 ①의 재현	90
<악보 34> 3악장 코다: 2악장 소재와 3악장 소재의 결합	92
<악보 35> 4악장 A부분: 혼합박자와 고전적 성격	98
<악보 36> 4악장 A부분: 주제의 변주	99
<악보 37> 4악장 B부분: 바이올린의 주제 선율	100
<악보 38> 4악장 경과구 ①: 대위법적 진행	101
<악보 39> 4악장 A'부분: A부분의 완벽 재현	102
<악보 40> 4악장 경과구 ②: 경과구 ①의 변형된 재현	103
<악보 41> 4악장 경과구 ②: 현대적 어법을 통한 경과적 특징	104
<악보 42> 4악장 A"부분: 음정, 리듬의 유니즌	105
<악보 43> 4악장 경과구 ③: 제 1악장, 제 2악장의 특징 등장	106
<악보 44> 4악장에 삽입된 1악장 경과구 ③ 부분의 재현	107
<악보 45> 4악장 코다: 1악장 분위기로 마무리	108
<악보 46> 3화음을 사용한 협화적 상황	113
<악보 47> 화성음악의 사용	114
<악보 48> 주요 3화음을 기준으로 반복 진행	115
<악보 49> 대위법적 모방의 특징	116

<악보 50> 바흐 평균율 중 푸가 11번의 도입부	116
<악보 51> 1악장의 후반부 음계 진행	117
<악보 52> 4악장의 후반부 음계 진행	118
<악보 53> 1악장의 박자표	119
<악보 54> 4악장의 박자표	119
<악보 55> 불협화음의 미해결	120
<악보 56> 불협화음의 불규칙적인 증폭	121
<악보 57> 넓은 음역대의 사용과 잦은 전조로 현대적 특징 구현	121
<악보 58> 복조 화성의 사용	122
<악보 59> 슈만의 피아노곡 토카타의 도입부 일부	123
<악보 60> 프로코피예프의 피아노곡 토카타의 도입부 일부	124
<악보 61> 2악장 전반에 등장한 타악기적 요소	125
<악보 62> 4악장 A부분에 등장한 타악기적 요소	126
<악보 63> 토카타적 제 1주제	127
<악보 64> 서정적 제 2주제	127
<악보 65> 토카타적 A부분	128
<악보 66> 서정적 B부분	128
<악보 67> 인상주의적 색채감이 드러나는 배경 선율	129
<악보 68> 반음계적 특징을 수반하는 주제 선율	130
<악보 69> 음역의 극적인 전환으로 폭넓은 음역대를 형성	131
<악보 70> 갑작스러운 리듬의 변형	132
<악보 71> 강렬한 리듬의 진행	133
<악보 72> 토카타적 요소와 서정적 요소의 대조	135
<악보 73> 쇼팽 스케르초 중 제 2번의 일부	137
<악보 74> 스케르초적 특징이 발견되는 4악장의 일부	138
<악보 75> 러시아 민요에서 발견되는 특징	141
<악보 76> 4악장에 등장하는 민속적 성격	142

표 목 차

<표 1> 프로코피에프의 바이올린 작품	22
<표 2> 1악장의 형식 구조	42
<표 3> 2악장의 형식 구조	55
<표 4> 3악장의 형식 구조	83
<표 5> 4악장의 형식 구조	96
<표 6> 헨델 바이올린 소나타 D 장조와 프로코피에프 바이올린 소나타 제 1번 빠르기말 비교	112
<표 7> 스탈린상을 수여 받은 프로코피에프의 작품 목록	144

I. 서론

혼돈과 격변의 시기인 20세기, 거듭된 혁명과 두 차례의 세계대전으로 전 세계의 정치, 경제, 사회적 양상이 크게 변화하였다. 문학을 비롯한 여러 예술 영역도 예외가 아니었으며, 음악에서는 기존에 당연시되던 조성, 리듬, 형식을 과감하게 거부하며 전통적 원칙에서 벗어나는 시도가 일어났다. 이 시기 음악에는 다양한 양식이 공존했으며, 국제관계와 이념 대립으로 인하여 세계의 정세가 뒤바뀌던 당시의 음악가들은 이 거대한 변화를 마주할 수밖에 없었다.

특히 러시아에서는 1917년 사회주의 혁명 이후로 인류 역사상 최초의 사회주의 정권이 들어서면서 예술가들이 정치적 이유로 당국의 통제를 받기 시작했다. 이러한 규제는 창작의 주체로서 자유롭게 활동하던 예술가들을 제한하였고, 그들은 정부의 정책적 방향과 권력의 기호에 따라 작곡해야 했다. 당시 러시아의 상황은 거시적 역사 문제를 넘어서 예술가 개인의 창작에까지 영향을 미친 것이다. 이러한 상황 속에서도 당시 러시아 출신 작곡가들은 많은 작품을 남겼다. 그들은 정부에 순응하거나 억압 정책에 저항하여 다른 나라로 망명 또는 이주하는 등 각자가 정한 방향에 따라 작품 활동을 이어간 것이다.

프로코피에프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)는 20세기 전반에 활동한 러시아 작곡가로 이러한 시대적 흐름을 피해 갈 수 없었다. 그의 작품은 시기에 따라 양식적 변화가 뚜렷이 나타나지 않기 때문에 활동 지역을 중심으로 한 3시기로 구분해 볼 수 있다. 러시아에서 보낸 초기(1891-1918년), 사회주의 혁명 이후 서구에서 활동했던 중기(1918-1936년), 그리고 다시 본국으로 돌아온 후기(1936-1953년)가 바로 그것이다.¹⁾ 그는 사회적 분위기에 맞추어 활동 지역을 달리했으며, 이에 따라 음악적 특징도 변화하는 모습을 보였다. 이러한 사실로 볼 때 작곡가와 작품에 관한

1) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, (서울: 음악세계, 2003), 200.

본격적인 논의에 앞서 작곡가가 활동하던 시대적, 사회적 배경에 대해 살펴보고, 작곡가와 사회의 관계성을 이해하는 작업은 반드시 선행되어야 하는 중요한 사항이다. 필자는 본 논문에서 시대적 배경과 작곡가에 관한 연구를 바탕으로 프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번(Violin Sonata No. 1 F Minor Op. 80)>을 세부적으로 분석하고자 한다.

프로코피에프의 음악어법은 전통적인 면과 현대적인 면을 모두 가진 것이 특징이며, 기본적으로는 전통적인 틀을 유지하는 경향을 보인다. <바이올린 소나타 제 1번>에서도 이러한 특징이 드러나는데, 바로크 시대의 교회 소나타²⁾ 형식인 느림-빠름-느림-빠름 구조의 4악장으로 구성된 이 곡은 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685-1759)의 <바이올린 소나타 D장조(Violin Sonata in D Major, Op. 1-13 HWV 371)>에서 아이디어를 얻어 작곡된 것이다.³⁾ 이러한 특징은 현대음악에 전통적인 요소를 넣었던 프로코피에프의 신고전주의 성향을 보여준다. 하지만 프로코피에프의 신고전주의는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 신고전주의⁴⁾와 같이 일관된 주의나 고정된 양식은 아니다. 그는 어떠한 특정한 음악 기법에 의존하거나, 하나의 음악 경향에만 치우쳐 작곡하지 않았다.⁵⁾ 그가 1941년 그의 자서전에서 언급한 바에 따르면 그는 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 요소를 따라 작곡했으며, 그의 작품 대부분은 이 다섯 가지 요소로 해석이 가능하다.⁶⁾ 이러한 사실을 바탕으로 보았을 때 그가 직접 언급한 다섯 가지 작곡 요소는 그의

2) 바로크 시대의 실내악 형식, 템포나 박자를 달리한 4악장으로 이루어졌다.(대개 아다지오-알레그로-아다지오-알레그로 순서이다). 그 명칭대로 처음에는 교회에서 사용되었으며, 실내소나타에 비해 중후하고 장중한 표현을 특징으로 한다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, (서울: 세광음악출판사, 1989), 127.

3) 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 168.

4) 신고전주의는 20세기 전반의 주요 음악 경향 중 하나이며, 낭만주의의 표제성에 대한 반동으로 조성 체계를 포함한 전통적 음악 양식과 음악관에 대한 관심이 제 1차 세계대전 전후로 생겨났다. 이를 통해 낭만주의 이전의 전통을 현대적으로 새롭게 수용하는 작곡경향이 나타난다. 특히 러시아 출신으로 후에 미국으로 망명한 작곡가 스트라빈스키가 1920년대 본격적으로 신고전주의 경향을 따르는 모습을 보였다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 987, 1032.

5) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 228.

6) Neil Minturn, *The Music of Prokofiev*, (New Haven and London: Yale University Press, 1997), 74.

음악의 해석에 있어 중요한 재료가 된다고 판단된다. 따라서 필자는 본고에서 <바이올린 소나타 제 1번>에서 드러난 다섯 가지 작곡 요소의 특징들에 대해 알아보고자 한다.

이 작품은 프로코피에프의 작곡 시기 중 세 번째 시기에 작곡된 것으로, 1938-1946년의 오랜 기간에 걸쳐 작곡되었다. 1936년에 본국으로 돌아온 그는 소련의 작곡가로서 사회주의 리얼리즘(Socialist Realism)⁷⁾의 노선에 따른 창작 활동에 전념하였다.⁸⁾ 특히 이 곡이 작곡되던 중 제 2차 세계대전이 발발하였는데, 이러한 시대적 상황은 프로코피에프에게 큰 불안과 공포감을 주었고 이러한 심경은 작품에 어두운 분위기로 표현되고 있다. 간단한 예시로 그는 당시 이 곡을 초연했던 바이올리니스트 오이스트라흐(David Oistrakh, 1908-1974)에게 1악장 후반부의 음계(Scale)부분을 “묘지에 부는 바람처럼” 연주하라고 직접 주문했다. 이러한 일화를 통해 이 곡에 대해 프로코피에프가 상상했던 분위기를 짐작해 볼 수 있다.⁹⁾ 이후 이 작품은 1947년에 스탈린상¹⁰⁾을 수여하게 되는데, 이는 그가 당시 소련 정부에 순응하며 사회주의 리얼리즘에 입각한 작품을 작곡하는 작곡가로서 활동하였다는 사실을 대변하여 준다. 따라서 필자는 본 작품에 드러난 사회주의 리얼리즘의 요소에 관해 탐구하여 다양한 해석의 방향을 제시하고자 한다.

이렇듯 본 논문에서는 프로코피에프의 생애와 작품의 특징을 20세기 러시아의 시대상과 함께 연구하고, 그의 <바이올린 소나타 제 1번>에 대한 세밀한 작품 분석과 연주 방향에 대해 고찰하고자 한다. 또한 이러한 분석을 바탕으로 <바이올린 소나타 제 1번>에 드러나는 그의 다섯 가지 작곡 요소에 대한 특징과 사회주의 리얼리즘의 요소에 대하여

7) 음악은 사회에 봉사해야 하며, 인민에게도 수월하게 이해될 수 있는 내용과 형식을 갖춰야 한다는 사고방식을 말한다. 철학사전편찬위원회, 『철학사전』, (서울: 중원문화, 2009), 443-444.

8) 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, (서울: 음악세계, 2002), 167.

9) 음악세계 편집부, 위의 글, 169.

10) 1939년 12월 스탈린의 60회 탄생을 기념하여 소련 국내에서 과학기술, 문학, 예술에 공로가 인정된 자에게 수여하였던 상. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000849139 [2020년 6월 19일 접속]

탐구하고자 한다. 이는 프로코피예프의 작품 전반에 대한 이해와 실제 연주에 있어 필요한 해석적 근거를 마련하려는 것으로, <바이올린 소나타 제 1번> 연주에 도움을 얻고자 하는 것이 본 연구의 최종 목적이다.

II. 20세기 러시아의 상황 및 음악의 흐름

음악을 비롯한 다양한 장르의 예술은 어느 시대나 당대의 정치, 사회의 상황에 영향을 받는다. 특히 20세기는 이러한 양상이 더욱 두드러졌던 시기이다. 20세기는 혼란의 격변기라 할 수 있는데, 기술 발전과 이념 대립 등으로 인해 여러 역사적 사건들이 발생하면서 정치, 경제, 사회적으로 크게 변화하였기 때문이다. 그중 러시아는 혼란의 중심에 있던 국가 중 하나로 제 1차 세계대전, 러시아 혁명, 소비에트 연방의 탄생, 강력한 독재자 스탈린의 집권, 제 2차 세계대전, 냉전 등 러시아를 중심으로 20세기의 주요한 사건들이 발생했다. 이 시기 러시아 작곡가들은 이러한 시대의 시련을 몸소 겪으며 그들의 음악도 정치, 사회적 상황에 영향을 받았다.

1. 러시아 혁명과 레닌의 문화정책 : 예술의 대중화

20세기 초반 러시아에서는 수차레의 혁명이 일어났는데, 특히 1917년에는 러시아 왕정의 붕괴로 정치적 변화가 크게 나타났다. 1905년 ‘피의 일요일’ 사건¹¹⁾을 기념하기 위해 1월에 대중 시위가 열리고, 거둬진 시위와 파업은 ‘2월 혁명’¹²⁾으로 이어져 3월에는 제정 러시아 군주정을 몰아내고 임시정부가 수립되었다. 하지만 볼셰비키¹³⁾ 주도하

11) 1905년 1월 22일 러시아의 수도 상트페테르부르크에서 노동자들의 평화 시위에 대하여 정부군이 발포함으로써 벌어진 대학살. 이 사건으로 인해 전국적으로 노동자들의 파업이 일어나고, 러시아 혁명의 발단이 되었다. 이무열, 『러시아역사 다이제스트 100』, (서울: 가람기획, 2009), 278-281.

12) 제 1차 세계대전의 장기화로 제정 러시아의 여러 가지 모순이 표면화되며 제정은 붕괴되고 부르주아 민주주의 혁명이 성공하였다. 노동자, 군사 대표인 소비에트와 국회를 기반으로 한 임시정부가 성립, 그 뒤 노동자, 농민과 부르주아, 지주 등 양자에 대표되는 세력의 대립 항쟁이 계속되었다. 이무열, 위의 글, 317-321.

13) 구소련 공산당의 별칭으로 소련공산당의 전신인 러시아 사회 민주 노동당 정통파를 말한다. 『두산백과』 http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS

에 10월 말, 결국 임시정부를 무너뜨리고, 1922년에 소비에트(Soviet)¹⁴⁾를 중심으로 인류 역사상 최초의 사회주의 정권인 소비에트 사회주의 연방공화국(이하 소련)이 수립되었다. 이를 계기로 예술에 대한 새로운 논의와 견해가 실현되며 자유로운 예술 활동이 촉진되었다. 이는 당시 “문화 혁명은 단기간에 이루어지는 것이 아니라 인민에 대한 교육에 의해 변화된다.”¹⁵⁾ 라고 주장했던 초기 소련의 지도자 블라드마르 레닌(Vladimir Lenin, 1870-1924)¹⁶⁾과 “예술은 획일화를 피하고 다양성에 의해 이루어져야 한다.” 라고 생각했던 아나토리 루나차르스키(Anatolii Lunacharskii, 1875-1933)¹⁷⁾가 비교적 관대한 문화 정책을 펼쳤기에 가능했다.¹⁸⁾ 하지만 이 시기 검열이 아예 존재하지 않았던 것은 아니다. 종교적 음악을 제한하는 등 음악에 대한 검열이 점차 시작되었으며, 1923년에는 무대 위에 공연을 올리기 전 공연물을 사전 검열하였다.¹⁹⁾ 그럼에도 불구하고 러시아 왕정이 붕괴되고 혁명이 성공함에 따라 1920년대의 소련에는 비교적 자유로운 분위기가 형성되었다. 이 시기 러시아 음악은 유럽식 아방가르드의 전성기라 할 수 있는 것이다.²⁰⁾

_IDX=101013000713912 [2020년 7월 1일 접속]

- 14) 프롤레타리아 독재정권의 권력기관 또는 권력 형태, 원래 소비에트라는 말은 평의회, 대표자 회의의 의미를 지니는 러시아어였지만, 러시아혁명 때에 자연발생적으로 노동자, 군대, 농민, 대의원 소비에트가 형성된 후부터 특수한 의미를 가지게 되었고, 마침내 국가제도로 확대되었다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000848091 [2020년 6월 19일 접속]
- 15) 송준서, 「소련 사회와 문화 혁명」, 한국외국어대학교 석사 학위 논문(1993), 1, 음악사연구, 『독재자와 음악』, (서울: 오픈에듀케이션, 2012), 35에서 재인용.
- 16) 러시아 및 국제노동운동의 지도자, 러시아 공산당 및 소비에트 연방국가의 창설자를 말한다. 철학사전편찬위원회, 『철학사전』, 230-231.
- 17) 소련의 정치가이자 예술 이론가로 소비에트 정권 교육 인민위원으로 1917-1929년 문화정책을 책임 지도하며 예술 창조의 자유를 옹호하는 데 주력 하였다. 철학사전편찬위원회, 위의 글, 240.
- 18) Boris Schwarz, *Musical and musical life in Soviet Russia 1917-1970*, Barrie & Jenkins, 1972, 42-43, 음악사연구, 『독재자와 음악』, 오픈에듀케이션, 2012, 35에서 재인용.
- 19) Richard Overy, *The Dictators: Hitler's Germany, Stalin's Russia*, W.W.Norton & Company, 2006, 조행복 역, 『독재자들: 히틀러 대 스탈린, 권력 작동의 비밀』, 교양인, 2008, 530.
- 20) 오희숙, 『20세기 음악1: 역사·미학』, (서울: 심설당, 2004), 145.

2. 스탈린의 집권 : 사회주의 리얼리즘의 대두

레닌이 사망한 후 정권을 잡은 이오시프 스탈린(Iosif Stalin, 1879-1953)은 현재까지도 역사상 가장 강력한 독재자 중 한 명으로 손꼽힌다. 그는 집권 직후인 1928년부터 농업 집단화 이행, 경제개발 5개년 계획 등을 시행하며 농업 중심 사회에서 공업 중심 사회로 산업구조를 급격하게 변화시키고자 하였다. 이러한 계획으로 인해 농업에 막대한 피해가 발생하였고, 1929년에는 농민에게 나누어 주었던 토지를 빼앗아 강제 국유화하였다. 스탈린은 일국사회주의²¹⁾를 내세워 그만의 사회주의 이념을 새롭게 확립하였으며, 전통적인 사회주의 이론에서 벗어나 정치, 사회적으로 급격한 변화를 초래했다. 하지만 이러한 급격한 변화와 경직된 사회 분위기에 비교해 음악계는 상대적으로 이러한 영향을 통한 변화가 적게 나타났다. 물론 1920년대의 관대한 문화 예술 정책 하의 분위기와 같지는 않았지만, 여전히 다양한 예술 분야에서 1917년 혁명 정신에 따르는 아방가르드 경향을 반영한 집단이 존재했다.²²⁾

하지만 당은 1932년 4월 23일, ‘문화 예술 단체의 재구성’이라는 강령을 발표하며, 기존의 모든 예술 단체를 해산시키고 하나의 조직으로 편성할 것을 명령했다. 음악 분야에서도 ‘현대 음악 동맹(Association for Contemporary Music)’²³⁾, ‘러시아 프롤레타리아 음악가 동맹(Russian Association of Proletarian Musicians)’²⁴⁾ 등 각기 다른 방향성을 가지고 있던 단체들이 모두 해체되고 ‘소비에트 작곡가 동맹

21) 세계적인 공산주의 혁명 없이도 소련 하나의 국가만으로 사회주의 건설이 가능하다는 스탈린의 이론이다. Robert Service, *Stalin: a biography*, Macmillan Publishers Ltd., 2004, 윤길순 역, 『스탈린, 강철 권력』, (서울: 교양인, 2005), 248.

22) 음악사연구, 『독재자와 음악』, 오픈에듀케이션, 2012, 35.

23) 서방의 새로운 음악에 문호를 개방한 단체로, 예술가의 독립과 최신의 현대적 기법의 탐구를 추구함. 당시 소련의 아방가르드 작곡가의 중요한 기반으로 존립했다. 오희숙, 『20세기 음악1: 역사·미학』, 146.

24) 공산주의적 대중 사회의 건설에 강하게 영향력을 미치는 민중적 음악을 옹호하고, 노동자나 농민에게 다가가지 못하는 종류의 음악, 특히 순수 예술을 거부함. 1928년부터 본격적으로 정부를 대변하며 사회주의 리얼리즘을 적극 지지하였다. 오희숙, 『20세기 음악1: 역사·미학』, 146.

(Union of Soviet Composers)’이라는 하나의 단체로 흡수된다. 하지만 작곡가 동맹이 당에 의해 새롭게 개편된 조직일지라도 아직은 완전히 당의 통제하에 놓이지 않았다. 특히 1939-1948년 사이 ‘소비에트 작곡가 동맹’은 작곡가들의 권익을 보호하는 역할을 했는데, 이를 근거로 아직은 당이 각 단체에 대해 완벽한 통제권을 행사하는 시기는 아니었다고 추측할 수 있다.²⁵⁾

각 예술 분야의 단체들을 획일화 시켰음에도 불구하고 이들을 효과적으로 통제하기가 쉽지 않자, 당은 효과적인 통제를 위한 실제적 원칙의 필요를 느꼈다. 이로써 1930년대 소련의 문화, 예술적 기본 원리로 응축되는 창작론으로 예술은 사회의 현실을 반영해야 한다는 ‘사회주의 리얼리즘’이 대두된다. 처음 사회주의 리얼리즘이 공식 채택된 것은 1934년 8월 17일, 모스크바에서 개최된 ‘제 1차 전 소비에트 작가회의’를 통해서이다. 이후 문학계에서 뿐만 아니라 음악, 미술, 무용 등의 예술 분야 전반에서 예술 창작의 주요 원리로써 표준적인 규범 및 지배적인 방법론으로 그 위상을 떨치게 된다.²⁶⁾ 정부는 사회주의 리얼리즘을 통해 엄격한 제재를 가하며 본격적으로 창작 활동에 있어서 정치적 영향력을 발휘할 수 있게 되었다. 점차 음악계에도 이를 현실화하는 구체적 가이드라인이 제시되었다. 스탈린은 가장 먼저 러시아 민족주의를 부활시키고 이를 여러 민족의 혼합으로 구성된 국가인 소련을 유지하기 위해 사용했으며, 음악을 스탈린 자신의 우상화 수단으로도 이용했다. 사회주의 리얼리즘 강령 하에서의 작곡은 민중에게 이해되어야 하며, 사회주의 사상을 담고, 전통에 뿌리를 두어야 했다. 이러한 창작의 억압 속에 거부감을 느낀 스트라빈스키, 라흐마니노프 등의 작곡가들은 미국 또는 유럽으로 망명하였으며, 이 시기부터 소련과 서방의 음악 발전은 전혀 다른 노선을 향하게 된다.²⁷⁾

25) Kiril Tomoff, ‘The Illegitimacy of Popularity: Soviet Composers and the Royalties Administraions, 1939-53’, *Russian History*, Vol. 27(2000), 311-340, 음악사연구, 『독재자와 음악』, 36에서 재인용.

26) 함충범, 정태수, 「1930년대 소련영화에 투영된 유토피아적 세계와 테크놀로지 표상」, 『유럽사회문화』, 제20호(2018), 267-268.

27) 오희숙, 『20세기 음악1: 역사·미학』, 144-145.

3. 스탈린 대숙청 시기

스탈린의 숙청 사업은 1934년 12월, 키로프 암살 사건²⁸⁾의 배후를 밝힌다는 구실로 본격화되었다. 실제 이 시기 대숙청 사업으로 희생된 이들의 수는 약 2천만 명에 이른다.²⁹⁾ 숙청의 위협은 거의 모든 분야의 사람들에게 엄습했으며, 곳곳에 배치된 비밀경찰들은 일상생활 속에서도 언제든지 탐문 작업을 펼쳤다. 지식인들은 국가의 정책에 적극적으로 협력하거나, 모습을 최대한 드러내지 않는 등 각기 다른 노선을 취했다.

강제노동 수용소로 보내지거나 총살을 당하는 예술가들이 점점 많아지면서 결국 음악계에서도 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)가 첫 표적이 되었다. 1936년 1월, 그의 오페라 <므첸스크의 맥베스 부인(Lady Macbeth of Mtsensk)>을 비난하는 내용이 정부 기관지 프라우다(Pravda)에 기고되며 본격적으로 예술계에도 피의 숙청이 시작되었다. 이후 쇼스타코비치는 작품 의뢰를 받지 못했을 뿐만 아니라 그의 작품은 무대에 오르기조차 어려워졌다. 심지어 그의 누나, 매형, 장모, 삼촌 등이 체포되는 등 가까운 주변 인물들이 숙청되는 상황은 쇼스타코비치와 당대 소련에서 활동하던 음악가들에게 큰 트라우마로 남았다. 이후에도 당시 활동하던 모든 작곡가들은 계속되는 정부의 억압과 감시 속에서 정부의 정책에 맞는, 정부를 찬양하는 작품을 작곡했다. 쇼스타코비치도 계속 정부에 순응하고자 애쓰는 모습을 보였으며, 1942년에는 <교향곡 7번 레닌그라드(Symphony No. 7 “Leningrad”)>로 스탈린상을 수여하게 된다. 이 곡에 대해 프라우다 기관지³⁰⁾에서도 극찬하는 기사가 실렸으며, 큰 호평을 받았다.³¹⁾

이러한 숙청과 정부의 간섭이 음악가들을 대상으로 계속 진행되었

28) 당원과 대중의 신뢰를 받으며 차세대 지도자로 떠오르던 키로프가 좌파 청년당원에 의해 암살당한 사건. 이무열, 『러시아역사 다이제스트 100』, 387-391.

29) 음악사연구, 『독재자와 음악』, 40.

30) 1936년에는 쇼스타코비치의 오페라 <므첸스크의 맥베스 부인>을 비판하는 글을 기고했었음.

31) 음악사연구, 위의 글, 45.

음에도 불구하고 다른 영역에 비해 음악계에서는 상대적으로 숙청의 칼날이 적게 향했다고 평가된다. 하지만 이는 음악가들이 당하지 않았다는 것을 의미하는 것은 아니다. 실제로 통계로 잡히지 않은 음악계의 숙청과 탄압으로 인해 음악가들은 오랜 기간 숨죽여 활동해야 했다.³²⁾ 동시대에 같은 시련을 마주했던 프로코피에프의 상황도 크게 다르지 않았다. 그가 이러한 시대적 상황에 따라 작품 활동에 영향을 받은 보다 자세한 내용들은 제 III 장 1. 프로코피에프의 생애를 통해 심도 있게 다루고자 한다.

32) 음악사연구, 위의 글, 45.

III. 프로코피에프의 생애와 음악

1. 프로코피에프의 생애³³⁾

1.1. 초기 : 러시아에서 보낸 유년 시절(1891-1918)

작곡가이자 피아니스트인 프로코피에프는 1891년 4월 23일 러시아 우크라이나 지방의 존트조브카(Sontsovkа)에서 농업기술 대학을 졸업하고 농장을 관리하던 농업 기술자 부친과 고등교육을 받은 피아니스트 모친 사이에서 출생했다. 그는 어머니가 연주하는 베토벤, 쇼팽 등의 음악을 들으며 성장하였다. 그가 태어나고 자란 존트조브카는 모스크바(Moscow)에서도 상당히 멀리 떨어진 곳으로 지리적, 문화적으로 고립된 지역이었지만 그의 어머니는 매해 겨울, 아들을 데리고 모스크바에서 머물면서 그에게 음악적 환경을 마련해 주고자 하였다. 그의 어머니로부터 물려받은 재능과 아들의 재능을 일찍이 알아차리고 지지해준 부모 덕분에 어린 프로코피에프는 음악적 역량을 자연스럽게 키워나갈 수 있었다.

프로코피에프는 일찍이 음악에 재능을 보여 5세 때에는 간단한 곡을 작곡했으며, 9세에는 베토벤 소나타를 연주할 수 있었다. 그가 8세이던 1900년 1월, 모스크바에서 구노(Charles Francois Gounod, 1818-1893)의 오페라 <파우스트(Faust)>를 인상 깊게 본 후 자신도 오페라 <거인(The Giant)>을 가족들 앞에서 선보였으며, 계속해서 두 번째 오페라

33) 프로코피에프의 생애는 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 200-225, 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 10-20, 그레고리 하트, 『프로코피에프 그 삶과 음악』, 임선근 역, (서울: 포노, 2014), Lawrence & Elisabeth Hanson, *Prokofiev*, (New York: Random House, 1964), Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: A Biography*, (Boston: Northeastern University Press, 1987), Simon Morrison, *Sergey Prokofiev and His World*, (New Jersey: Princeton University Press, 2008)을 참고하여 작성함.

<무인도(Desert Islands)>를 작곡하였다. 그의 부모는 아들의 재능 향상을 위해 오페라를 보기 위한 상트페테르부르크(Saint Petersburg) 여행을 마련하고, 모스크바 음악원 교수이자 저명한 작곡가였던 타네예프(Sergey Taneyev, 1856-1915)를 만나 음악교육에 대한 조언을 얻기도 하였다. 그의 조언에 따라 1902년 여름, 글리에르(Reinhold Gliere, 1875-1956)로부터 화성법 기초와 형식, 관현악법 등을 배웠으며, 선생 글리에르의 도움으로 교향곡과 간단한 피아노곡들을 작곡하였다.

1904년, 13세가 되자 부모는 아들의 고등교육을 위해 상트페테르부르크로 옮겨 그가 작곡 공부에 힘쓰도록 도왔다. 같은 해 9월, 당시 상트페테르부르크 음악원(이하 음악원) 교수였던 작곡가 글라주노프(Alexander Glazunov, 1865-1936)가 프로코피에프에게 음악원 입학권을 권유했으며, 13세의 나이로 입학하였다. 그는 음악원에서 10년간 재학하며 당시 음악원의 작곡 과정 교수였던 리아도프(Anatoly Lyadov, 1855-1914), 림스키코르사코프(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908), 글라주노프에게 사사 받았다. 그들은 19세기에는 가장 현대적인 작곡가들로 평가받았지만, 20세기에 들어선 후로는 보수적인 입장을 고수하며 당시 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1871-1915)의 교향곡 등 아방가르드³⁴⁾ 음악을 비판하였다. 이렇듯 전통적인 화성 진행과 관현악법을 고수하는 음악원의 수업은 이미 음악원 입학 전 스스로 탐구한 새로운 화성을 통해 자신이 좋아하는 음향을 찾아내는 작업을 진행해 오던 프로코피에프에게는 지루함과 실망감을 안겨주었다.

1905년 1월, 피의 일요일 사건 후 러시아의 상황은 정치적으로 상당히 불안정하였다. 시위와 폭동, 파업 등이 빈번하게 일어나는 상황에서 음악원 학생들도 시위에 참여하자 경찰들은 시위에 참여한 사람들을 연행했고, 림스키코르사코프는 음악원 교수직에서 해임당했다. 이에 대해 리아도프, 글라주노프 등 동료 교수들이 연달아 사직했으며,

34) 전통적인 기법이나 체제를 타파하고 새로운 것을 찾자는 초현실주의 예술운동으로 20세기 초에 대두되었다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000858184 [2020년 6월 19일 접속]

1905-1906년에는 학교 건물이 6개월간 폐쇄되며 한동안 수업이 이루어지지 않는 등 어려운 시기를 보낸다.

1907년, 그는 재개된 음악원에 들어온 아사피에프(Boris Asafyev, 1884-1949)와 미야코프스키(Nikolai Myaskovsky, 1881-1950)를 만났고 특히 10세 연상인 미야코프스키와 깊은 우정을 나누게 된다. 또한 그는 체레프닌(Nikolai Tchernin, 1873-1945)에게 지휘 레슨을 받으며 이 시기에 발표된 현대음악을 접했고, 1908년에 전위적 그룹 ‘현대 음악의 밤’³⁵⁾에 참석하여 <악마적 암시(Suggestion Diabolique)>를 포함한 Op. 4의 피아노곡 소품집을 자신의 연주로 발표하여 작곡가로서 공식적으로 데뷔했다.

프로코피에프는 1909년에 음악원 작곡 과정을 졸업했는데, 당시 그의 졸업 작품은 너무 불협화적 이라는 이유로 심사위원들로부터 비판 받았다. 그는 졸업과 동시에 동 음악원의 피아노 과정에 입학하여 에시포바(Anna Yesipova, 1851-1914)의 사사를 받으며 피아노 기술 연마에 힘썼고, 체레프닌과 지휘 공부도 이어갔다. 1910년 2월 21일에는 직접 작곡한 <피아노 소나타 제 1번(Piano Sonata No. 1 in F Minor, Op. 1)>으로 모스크바에서 피아니스트로 데뷔했으며, 음악원 공부와 작곡 활동 또한 순조롭게 이어나갔다. 그러나 그의 바람과는 달리 상트페테르부르크에서는 그의 음악의 공격적 성향에 대해 비판적인 의견을 내보였고 출판은 쉽게 이루어지지 못했다. 이후 집요한 노력 끝에 1911년, 모스크바의 유르겐손(Jurgenson) 출판사를 통해 <피아노 소나타 제 1번>을 출판하게 된다. 이 시기 그는 작곡가와 피아니스트로서 명성이 점점 커졌고, ‘현대 음악의 밤’에 지속해서 참석했으며 유르겐손 출판사를 통해 피아노 작품을 연달아 출판하였다. 또한 2년 동안 음악원 오케스트라를 지휘한 경험을 토대로 관현악곡 작곡에 자신감을 얻어 다수의 관현악곡과 오페라를 쓰기 시작하며 본격적인 작품 활동을 벌였다.

35) 예술의 세계(World of Art)운동의 지도자들에 의해 결성된 음악회 시리즈로서 당시 아방가르드 예술가들의 거점으로 뢰베르크나 슈트라우스 등 독일과 프랑스 작곡가들의 새 작품과 스트라빈스키 등 젊은 러시아 작곡가들의 작품이 연주되었다. 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 202.

1913년 여름 프로코피에프는 어머니와 유럽여행을 하던 중 파리에서 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872-1929)가 이끄는 발레 루스³⁶⁾의 공연을 관람하였다. 이후 1914년 봄에는 음악원 피아노 과정 졸업 시험에서 자신의 <피아노 협주곡 제 1번(Piano Concerto No. 1 in D♭ Major, Op. 10)>을 연주하여 루빈스타인 상을 받으며 음악원 피아노 과정을 수석으로 졸업하였다. 같은 해 여름, 그는 어머니가 보내준 졸업 축하 여행으로 발레 루스 공연이 예정되어 있던 런던으로 향했다. 지난 1913년에는 평범한 여행자로서 발레 루스 공연을 관람했던 그는 이번 여행에서 디아길레프에게 소개되었고, 발레 루스에 자유롭게 드러나들며 작품 의뢰까지 받게 되었다. 그는 한동안 런던에 남아 의뢰받은 발레 음악을 익혔는데, 여기서 세계대전 이전의 사조였던 아르누보(Art Nouveau)³⁷⁾ 양식의 작품을 접했으며 이것이 러시아의 전위(Avant-garde)³⁸⁾와 반대된다는 것을 느끼게 된다. 다시 상트페테르부르크로 돌아온 직후인 8월 1일, 1차 대전이 발발했으나 1910년에 부친이 사망하면서 미망인의 외아들이 되었던 프로코피에프는 징병되지 않았고, 디아길레프로부터 의뢰받은 발레 음악 <알라와 롤리(Ala I Lolli, Op. 20)>를 완성했다.

1915년 3월, 디아길레프의 요청으로 로마로 간 프로코피에프는 그의 주선으로 로마에서의 첫 공식 연주를 갖는 등 환대를 받았다. 하지만 디아길레프는 완성된 <알라와 롤리>를 마음에 들어 하지 않으며, 새로운 발레곡 <어릿광대(Chout: The Buffon, Op. 21)>를 의뢰했다. 상트페테르부르크로 돌아온 프로코피에프는 순조롭게 작곡을 완성했지만,

36) 1909년 디아길레프가 조직한 프랑스의 발레단이다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000713948 [2020년 6월 19일 접속]

37) ‘새로운 예술’을 뜻하는 아르누보는 1890-1910년 사이 유럽 각지와 미국, 남미에 이르기까지 국제적으로 유행한 양식이다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000850264 [2020년 6월 19일 접속]

38) 전위라는 용어는 프랑스어 아방가르드를 번역한 것이다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000858184 [2020년 6월 19일 접속]

전시 상황 중에 여행하는 것은 위험하여 러시아에 머물게 되었고 <어릿광대>의 공연도 연기됐다. 하지만 디아길레프와 계약한 사실이 러시아에 알려지면서 연주 요청과 작품 의뢰가 늘어났다. 당시 스크리아빈의 사망 후에 스트라빈스키는 서유럽으로 이주했었고, 러시아에 남아 있던 프로코피에프가 비교적 큰 주목을 받을 수 있었던 것이다.

1917년, 10월 혁명으로 인한 혼잡한 상황 속에서도 프로코피에프는 작곡을 멈추지 않았는데, 그의 초기 작품으로 유명한 <교향곡 제 1번 ‘고전’ (Symphony No. 1 in D Major, Op. 25 ‘Classical’)>, <바이올린 협주곡 제 1번(Violin Concerto No. 1 in D Major, Op. 19)>, <피아노 소나타 제 3, 4번(Piano Sonata No. 3 in A Minor, Op. 28/No. 4 in C Minor, Op. 29)>등 다양한 작품들을 작곡했다. 하지만 그 역시 정치적, 문화적 격변기를 직접적으로 겪으며, 결국 1918년에 러시아를 떠나게 된다.

1.2. 중기 : 서구에서 활동한 시기(1918-1936)

프로코피에프는 고국을 떠나 서구에서 보낸 20여 년 중 초기 몇 년간 미국에서 지낸 기간을 제외하고는 파리에 거점을 두고 활동했다. 1918년 처음 뉴욕에 도착한 그는 소련을 인정하지 않는 미국의 분위기 속에서 견제를 받았지만, 한편으로는 관심을 받게 되며 곧바로 연주할 기회를 얻었다. 10월에 뉴욕에서 있었던 데뷔 독주회는 큰 호평을 받으며 성공적으로 개최되었다. 뉴욕타임스는 ‘강철의 손가락과 손목’³⁹⁾을 가졌다고 평하며 그의 연주를 극찬했다. 뉴욕뿐만 아니라 시카고에서도 그를 환영했는데, 1919년에는 시카고 오페라단으로부터 위촉받은 오페라 <3개의 오렌지에 대한 사랑(The Love for Three Oranges, Op.33)>을 완성하였지만, 리허설 도중 지휘자가 죽고 공연이 연기되어 1921년 말에야 초연할 수 있었다.

당시 미국에서 프로코피에프의 음악 활동은 작곡가보다는 피아니

39) 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 14.

스트로서 인정받았는데, 그는 이러한 상황에 대하여 “미국은 새로운 음악을 받아들이기에 아직 어리기 때문에 나는 이곳에 너무 빨리 온 셈이다.” 40)라는 말을 남긴 바 있다. 이를 토대로 미국에서의 작품 활동이 순탄치 않았음을 알 수 있다. 실제로 미국에서 그의 작품을 출판하려고 하는 출판사는 없었다.

1920년, 러시아에 있던 어머니가 파리로 오면서 프로코피에프도 그곳으로 이주하게 되었고, 훗날 고국으로 돌아가기 전까지 그는 파리를 기반으로 활동했다. 당시 파리에는 혼란스러운 러시아를 떠나 서방으로 망명한 작곡가들이 상당수 자리를 잡고 있었는데, 그곳에서 프로코피에프는 디아길레프와 스트라빈스키, 그리고 당시 영향력 있던 프랑스 6인조와 교류하게 된다. 당시 언론은 프로코피에프를 스트라빈스키의 후계자로 소개하였는데, 1921년, 프로코피에프의 발레 <광대>가 크게 호평받자 스트라빈스키는 자신의 입지가 상대적으로 약화될 것에 대한 우려로 인해 프로코피에프를 비방했다.

1923년, 프로코피에프는 오랜 기간 교제했던 스페인 출신 성악가 코디나(Carolina Codina, 1897-1989)와 결혼했으며 본격적으로 파리에 정착했다. 결혼 직후인 1924년, 러시아에서 작곡했던 <바이올린 협주곡 제 1번>을 쿠세비츠키(Sergei Koussevitzky, 1874-1951)의 지휘로 파리에서 초연하였으나 진부하다는 평을 받았다. 같은 해 레닌그라드 교향악단이 프로코피에프에게 연주회 계약을 제안하며 러시아로의 귀국을 요청하는 공식적인 초대장을 보내왔지만, 그는 이에 응하지 않았고, 그의 작품만 모스크바에서 연주되었다. 이때 바이올리니스트 밀슈타인(Nathan Milstein, 1904-1992)과 피아니스트 호로비츠(Vladimir Horowitz, 1904-1989)의 피아노 반주로 <바이올린 협주곡 제 1번>이 연주되었는데, 파리에서의 초연과는 달리 호평을 받게 된다. 이를 계기로 본인의 작품이 러시아와 파리에서 각각 다른 평가를 받음을 깨닫고, 이후 <피아노 소나타 제 5번(Piano Sonata No. 5 in C Major, Op. 38)>, <교향곡 제 2번(Symphony No. 2 in D Major, Op. 40)> 등의 작품들을 작곡할 때는

40) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 210.

파리 청중들의 취향을 고려하여 실험적인 작품을 쓰고자 노력하였다.⁴¹⁾ 특히 <교향곡 제 2번>에서는 그의 일반적인 음악 양식과는 달리 복잡한 화성과 선율을 구사하여 실험적이면서도 현대적인 작법을 보여주었으나, 이 역시도 파리의 청중으로부터 좋은 평가를 받지는 못하였다.⁴²⁾

한편 러시아에서는 1922년 12월에 소련 연방이 결성되었고, 1924년 레닌이 사망하면서 스탈린이 레닌의 뒤를 이어 소련의 일인자로 등극했다. 1920년대 후반 소련과 서유럽의 정치적 관계가 호전되면서 디아길레프의 위촉으로 소련의 산업화를 소재로 한 발레 작품 <강철의 걸음걸이(The Steel Step, Op. 41)>를 작곡했고, 이는 1927년 초연되며 호평을 받았다. 이 작품은 소련을 찬미하는 내용으로 조국에 대한 향수가 있던 프로코피에프에게는 조국을 돌아보는 하나의 계기가 되었다. 이는 훗날 소련으로 돌아가게 되는 프로코피에프의 향방의 초석으로 작용했다고 볼 수 있다. 1927년, 유럽으로 이주한 지 9년 만에 고국을 방문한 그는 소련에서 큰 환영을 받으며 연주 여행을 성공적으로 마쳤다.

1929년, 프로코피에프는 발레곡 <방랑아(The Prodigal Son, Op. 46)>를 작곡하며 전환기를 맞이했다. 이 작품은 이전까지 아방가르드 성격을 띠던 젊은 프로코피에프의 작품과는 달리 서정적인 선율과 고전적 특징을 가진다. 이 시기에 이미 변화된 모습을 보이는 프로코피에프의 음악적 특징을 통해 이후 그의 음악적 성격이 소련으로의 복귀를 통해 변화한 것이 아니라, 그의 음악적 지향점이 변화하게 되어 소련으로의 복귀가 이루어졌다는 또 다른 해석의 관점이 생기게 된다. 그는 이 시기에 파리의 거점을 두고 활동했지만 꾸준히 소련 방문을 시도하여, 수차례 소련에 방문할 수 있었다.⁴³⁾ 1933년, 두 차례 소련으로 여행하며 레닌그라드에서 위촉받은 영화음악 <키제 중위(Lieutenant Kizhe)>,

41) 당시 파리에서는 ‘프랑스 6인조’의 활약으로 구성주의나 입체파와 같은 사조가 유행하고 있었으며, 프로코피에프의 작품은 냉담한 평가를 받고 있었다. 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 26.

42) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 213-216.

43) 당시 소련 음악계는 프롤레타리아파가 주류를 이루어 프로코피에프의 소련 방문과 음악 활동이 쉽지는 않았지만 1932년 공산당 중앙위원회의 결의로 프롤레타리아파의 횡포가 저지되어 프로코피에프가 다시 소련에서 활약할 가능성이 생김. 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 18.

발레곡 <로미오와 줄리엣(Romeo and Juliet, Op. 64)> 작곡에 착수했고, 1935년에는 <바이올린 협주곡 제 2번(Violin Concerto No. 2 in G Minor, Op. 63)>을 작곡했다. 그는 유럽과 미국에서 작곡 활동을 이어가면서도 소련에서 장기 체류하며 꾸준히 작품을 위촉받았으며, 마침내 1936년, 프로코피에프는 소련으로 완전히 귀향했다.

당시 소련은 극심한 체제 변화를 겪는 시기였는데, 사회주의를 표방하는 스탈린의 집권으로 농업의 집단화, 경제발전 5개년 계획 등을 발표하며 이전 농업 중심 사회에서 공업 중심의 사회로 산업의 구조가 급격하게 변화했다. 게다가 연이어 공개재판을 열어 스탈린의 대숙청이 진행되는 등 소련의 분위기는 극도로 혼란했다. 이로 인해 많은 작곡가들은 서방으로의 망명을 시도하게 된다.

하지만 이러한 분위기와 반대로 서방에서 고국으로 다시 돌아온 프로코피에프의 행보는 그 당시 사회 분위기를 고려해볼 때 이해하기 어렵다. 직접적인 귀국 사유에 대하여는 밝혀진 바가 없지만, 당시 프로코피에프의 활동을 통해 이에 대해 추측해 볼 수 있다. 당시 프로코피에프는 고국에 대한 향수를 지니고 있었으며, 본인의 작품에 대한 평가가 유럽과 미국, 그리고 소련에서 엇갈리게 나타나는 것에 대하여 자신의 음악을 풀어나가기에는 소련이 더 적합하다고 느꼈을 것이다. 실제로 그는 프랑스 음악계가 지나치게 복잡하고 기교적 성향을 추구하는데 이는 자신과 맞지 않다고 언급한 바 있다.⁴⁴⁾ 더욱이 크게 의지하던 디아길레프가 사망하면서 유럽에서의 입지가 상대적으로 약화되는 상황이 그의 귀향을 촉구했을 것이다. 프로코피에프가 처음 파리에 정착했을 때 러시아인에게 쏟아지던 호기심이 1930년대까지 지속되지 않았을 뿐만 아니라 당시 점점 더 아방가르드적인 것을 추구하며 새로운 스타일을 찾던 서방의 음악관은 프로코피에프와는 맞지 않았다. 이는 항상 새로운 변화를 모색하던 러시아 출신 작곡가인 스트라빈스키와는 대조적인 모습이다.⁴⁵⁾

44) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 213.

45) 스트라빈스키는 러시아 혁명으로 조국을 떠났고, 1934년에 프랑스 시민권을 취득했다. 이후 1945년 미국으로 망명, 완전히 귀화하였다. 프로코피에프가 서방에서 활동

또한 이 시기는 아직 정부가 본격적으로 예술 활동을 통제하기 전이었으므로 작곡 활동이 정부의 통제를 받는다는 것이 구체적으로 어떠한 결과를 초래할 것인지 그에게 직접적으로 와닿지 않았을 것으로 간주된다.

1.3. 후기 : 돌아온 소련에서 활동한 시기(1936-1953)

프로코피에프가 본국으로 돌아와 활동했던 시기에 해당하는 후기에는 사회주의 리얼리즘이 그에게 큰 영향을 미쳤다. 1950년대까지 소련의 공식적인 예술 정체성으로 자리를 잡았던 사회주의 리얼리즘에 대한 논의가 본격적으로 대두되며, 1934년에 사회주의 리얼리즘이 소련 정부 주도하에 모든 소련 작곡가에게는 피해 갈 수 없는 창작 방법으로 강요받기 시작했다. 프로코피에프의 작품 활동에도 큰 영향을 준 사회주의 리얼리즘에 대한 심도 있는 내용은 제 III 장 2.4. 프로코피에프의 사회주의 리얼리즘에서 다루고자 한다.

1936년 소련으로 영구 귀국한 프로코피에프는 국가적 영웅 대우를 받았다. 귀국 이후에도 1936년 겨울, 1938년 초 유럽과 미국으로 두 차례 해외 연주 여행을 다녀왔는데, 당시 분위기를 고려하였을 때 이는 굉장히 예외적인 경우로 당시 그가 국가적으로 특별한 대우를 받았음을 확인할 수 있다. 하지만 정치적 억압이 점차 심해지며 1940년에 계획했던 연주 여행은 허가를 받지 못하였고, 남은 일생 다시는 소련을 벗어날 수 없었다.

이 시기 스탈린의 본격적인 대숙청이 시작되며, 프로코피에프의 작곡 활동은 순탄치 못했다. 그가 활동했던 서구에서의 정서와 소련의 것은 전혀 맞지 않았다. 소련에서 작곡가로 살아남기 위해서는 유려한 말솜씨와 적극적인 대외 활동이 필수적이었으나 이에 적응하지 못한 그는 중앙 정부 관료들과 좋은 관계를 맺지 못했다. 서방에서는 그의 부인

할 당시 비교 대상으로 가장 많이 언급되기도 하였다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 987.

코디나가 그 역할을 해주었지만, 소련에서 외국인 신분으로 그녀가 제 역할을 다하기에는 어려움이 있었다. 한편 그의 조수였던 24세 연하 멘델손(Mira Mendelson, 1915-1968)과 가까워지며 코디나와의 결혼생활은 1941년 파경을 맞았다. 멘델손은 모스크바 대학 출신으로 당과의 유대감이 깊었지만, 코디나는 외국인 신분만으로도 스파이로 의심을 받는 상황이었다. 정부의 억압이 나날이 높아져 가는 가운데 프로코피에프는 본인도 언젠가 숙청대상이 될 수도 있다는 두려움에 시달렸으며, 소련에서의 음악 활동에 도움을 줄 수 있는 멘델손에게 더욱 의지했을 것으로 간주된다.

1941년, 독일과의 전쟁에서 전세가 기울자 예술가들은 남부 지방으로 피신 보내졌다. 프로코피에프 역시 피난길에 올랐는데, 피난 중 오페라 <전쟁과 평화(War and Peace, Op. 91)>를 구상하고 <현악 4중주 제 2번(String Quartet No. 2 in F Major, Op. 92)>을 작곡하였다. 1942년에는 <피아노 소나타 제 7번(Piano Sonata No. 7 in B♭ Major, Op. 83)>과 영화 <폭군 이반(Ivan the Terrible, Op. 116)> 제 1부, 발레곡 <신데렐라(Cinderella, Op. 87)>, <플루트 소나타(Flute Sonata in D Major, Op. 94)>를 작곡하였다.

1944년 여름, 그는 <교향곡 제 4번(Symphony No. 4 in C Major, Op. 47 & 112)> 이후 15년 만에 <교향곡 제 5번(Symphony No. 5 in B♭ Major, Op. 100)>을 완성하였는데, 이 곡은 1945년에 있었던 초연에서 극찬을 받았으며, 1946년에 스탈린상을 수여했다. 이 작품과 <폭군 이반> 제 1부의 성공으로 소련에서의 작곡 생활이 순탄해지는 듯했지만, 1945년 낙상사고로 인해 뇌진탕 증세를 보였고 이 후유증으로 그는 말년에 병마에 시달리며, 이후 작품 활동이 크게 줄었다.

1946년, 즈다노프(Andrey Zhdanov, 1896-1948)⁴⁶⁾의 주도하에 문화정책이 바뀌자, 많은 예술가들은 큰 탄압을 받게 된다.

46) 소련의 정치가, 1946년 소련 문화정책 지도자로 임명되어 많은 예술가의 창작 활동을 검열하며, 공산당의 정치 노선에 따른 창작 활동을 하도록 강제하였다. 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=120830001345352 [2020년 6월 19일 접속]

1948년 2월, 즈다노프는 프로코피예프, 쇼스타코비치, 하차투리안(Aram Khachaturian, 1903-1978), 미야코프스키⁴⁷⁾ 등의 작품을 비판하였는데, 형식주의(Formalism)⁴⁸⁾ 경향을 갖는다고 공표하며 이들을 탄압했다. 이 사건으로 그의 초기 작품 등 다수의 곡은 연주가 금지되었고, 수입도 끊겼다. 애국적인 내용을 담은 오페라 <진실한 인간의 이야기(The Story of Real Man, Op. 117)>로 재기를 시도했지만, 당의 호응을 얻지 못했다. 결국 그의 건강은 더욱 악화되어 1953년 3월 5일, 스탈린과 같은 날 사망했다.

47) 당대 가장 두각을 나타내던 소련의 작곡가들이었다.

48) 형식만을 중시하여 내용을 경멸하는 태도나 사고방식, 예술에 있어서는 작품의 내용보다 표현 형식에 가치를 두는 입장을 말한다. 철학사전편찬위원회, 『철학사전』, 987.

2. 프로코피에프 음악의 특징

2.1. 작품의 일반적 성격

프로코피에프는 20세기 전반에 활동한 작곡가 중 많은 수의 작품을 작곡한 것으로 손꼽힌다. 그의 작품은 작품 번호가 131까지 붙여져 있는데, 실제로 같은 곡을 다른 악기로 편곡한 작품들까지 합하면 그 수는 훨씬 많아진다. 그뿐만 아니라 작품의 장르도 다양한데, 뛰어난 피아니스트였던 만큼 수많은 피아노곡과 오페라, 발레, 관현악곡, 협주곡, 실내악곡, 합창곡, 성악곡, 극장음악, 영화음악 등을 작곡했다. 그는 기악곡 중 피아노곡을 제외하고는 바이올린을 위한 작품을 가장 많이 작곡했다. 피아노처럼 바이올린에 대한 정규 교육을 받아 특별히 전문 지식이 풍부했던 것은 아니지만 주변에 가깝게 지내던 바이올리니스트들에게 조언을 구하며 작곡하였다.⁴⁹⁾ 그의 바이올린 작품을 살펴보면 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> 프로코피에프의 바이올린 작품⁵²⁾

작품	작곡 연도	작곡 시기
Violin Concerto No. 1 in D Major, Op. 19	1915-7	초기
Five Melodies for Violin and Piano, Op. 35b ⁵⁰⁾	1925	중기
Sonata for Two Violins in C Major, Op. 56	1931-2	
Violin Concerto No. 2 in G Minor, Op. 63	1935	
Violin Sonata No. 1 in F Minor, Op. 80	1938-46	후기
Violin Sonata No. 2 in D Major, Op. 94b ⁵¹⁾	1944	
Solo Violin Sonata in D Major, Op. 115	1947	

49) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 226.

50) 성악곡인 Five Songs without Words, Op. 35를 바이올린 곡으로 편곡.

51) 플루트곡인 Flute Sonata in D Major, Op. 94를 바이올린 곡으로 편곡.

52) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 242.

2.2. 다섯 가지 작곡 요소

프로코피에프가 1941년, 그의 자서전에서 직접 언급한 바에 따르면, 자신의 작품을 고전적(Classic), 현대적(Modern), 토카타적(Toccata), 서정적(Lyrical), 괴기적(Grotesque) 요소로 나누어 설명할 수 있다고 밝혔다.⁵³⁾

2.2.1. 고전적(Classic) 요소

프로코피에프는 신고전주의 작곡가로 설명할 수 있다. 그는 어린 시절 어머니가 연주하는 베토벤 음악을 듣고 자라며 고전적 형식을 갖는 기반을 형성하였는데 그중 특히 모차르트, 베토벤, 스카를라티 등 고전주의, 낭만주의 작곡가의 영향을 크게 받았다.

그의 작품에서는 전통적인 악장 구조를 사용한 부분을 쉽게 발견할 수 있으며, 형식면에서도 소나타 형식(Sonata Form), 론도 형식(Rondo Form), 3부분 형식(Ternary Form) 등 고전의 형식적 틀을 충실히 따르는 모습을 보인다. 특히 순환 형식(Cyclic Form)⁵⁴⁾을 적극적으로 사용하여 곡 전체의 통일감을 주고 유기적 구조를 구축했으며 이외에도 다양한 18세기 양식을 취해 작곡했다.⁵⁵⁾

2.2.2. 현대적(Modern) 요소

프로코피에프가 활동했던 20세기 전반은 반음계적 화성과 무조, 음렬 등 새로운 어법과 다양한 음악적 논리들이 팽배하던 시기였다. 프

53) Neil Minturn, *The Music of Prokofiev*, 74.

54) 교향곡이나 소나타 형식에 의한 실내악과 같은 다악장의 악곡에서 하나 또는 그 이상의 주제가 1악장만이 아닌 다른 악장에도 나타나는 것을 말한다. 1악장과 끝악장에 같은 주제를 쓰는 일이 많다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 939.

55) Sergey Prokofiev, S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev, Autobiography, Articles, Reminiscences*, (California : University Press of the Pacific, 2000), 36.

로코피에프도 역시 다조성(Polytonality)⁵⁶⁾, 불협화음, 급격한 전조와 악상대비, 변박 등을 사용해 자신만의 현대적 음악 언어를 구축했다.

그의 이러한 노력은 타네예프에게 “화성이 조야(粗野)하다.”는 평가를 받은 후에 본격적으로 시작되었다. 초반에는 본인 고유의 화성 어법을 구축하는데 국한되었다면, 점차 선율, 관현악법 등에서 극적인 감정적 표현을 위한 시도로 발전해나갔다. 이러한 특징은 그의 작곡 어법 전반에서 두드러진다.⁵⁷⁾

2.2.3. 토카타적(Toccata) 요소

프로코피에프는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 피아노 작품 <토카타(Toccata for Piano in C Major, Op. 7)>에서 강한 인상을 받아, 역동적인 리듬을 작곡에 적용하였다. 그의 이러한 작곡 기법은 주로 같은 음형을 반복적으로 사용하며 생동감, 긴장감, 현대적 감각이 두드러지게 한다. 이는 특히 그의 피아노곡에서 빈번하게 등장하는 요소지만, 생동감 있는 리듬과 타악기적인 효과는 그의 작품 전반에서 나타나는 큰 특징으로 분류된다.⁵⁸⁾

하지만 프로코피에프는 이러한 요소는 다른 것에 비해 가장 중요하지 않다고 언급했다.⁵⁹⁾ 이는 그가 1941년부터 지필 했던 자서전에서 언급된 것으로, 후기로 갈수록 서정적인 부분에 치중한 프로코피에프의 음악관을 반영하는 발언이다. 이는 본인의 작품에 대한 평가가 화려한 기교와 강렬한 리듬에만 집중되는 것에 대한 부정적인 견해로 보인다. 그럼에도 불구하고 토카타적 요소가 그의 작품 속에서 화려한 기교를 돋보이게 하며, 프로코피에프 특유의 생동감을 부여하는 데 중요한 역할을 하는 것은 분명한 사실이다.

56) 두 개 이상의 다른 조성을 동시에 사용, 가령 피아노곡에 왼손과 오른손에 각각 다른 조성을 사용하는 것. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 240.

57) Neil Minturn, *The Music of Prokofiev*, 74.

58) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 227.

59) Neil Minturn, *The Music of Prokofiev*, 75, Sergey Prokofiev, S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, 36.

2.2.4. 서정적(Lyrical) 요소

프로코피에프는 서정적 요소에 대하여 다음과 같이 말했다.

“서정적인 요소는 사려 깊으면서 명상적 분위기를 만들어낸다. 항상 선율과 연관된다고 할 수 없으나, 주로 긴 선율에서 드러나는 것은 분명하며, 때때로 긴 선율에 부분으로도 포함된다. 나는 오랜 기간 선율에 대하여 사람들에게 인정받지 못하며, 더디게 성장했지만 시간이 지나면서 서정적 측면에 관심을 갖게 되었다.”⁶⁰⁾

이렇듯 서정적 요소는 프로코피에프가 후기에 갈수록 집중, 발전시켰던 요소로, 낭만주의 시대의 서정성과는 차이가 있다. 낭만주의의 그것이 풍부한 감정을 중심으로 극대화된 표현에 치중하는 것과는 달리 고전주의의 선명한 선율을 표현하고자 하였다. 그의 선율은 역동적인 주제와 두터운 화성 속에 선명하게 드러나는데, 이를 통해 프로코피에프가 보다 단순하고 명확한 서정성을 추구했다는 사실을 확인할 수 있다.⁶¹⁾

2.2.5. 괴기적(해학적, Grotesque) 요소

프로코피에프는 앞서 말한 네 가지 요소만으로 자신의 곡을 규정하고 싶다고 말했다. 괴기적 요소는 타인이 자신의 음악을 평가할 때 나타나는 요소라고 말하면서 그로테스크(Grotesque)⁶²⁾라는 단어 자체에 대해 거부감을 표현했다. 그는 이 단어가 괴기적이라는 심각하고, 비판적 성격을 담는 용어로 해석되는 것을 경계하면서 차라리 스케르초, 유머, 조롱, 변덕 등으로 해석되기를 원했다.⁶³⁾

60) Sergey Prokofiev, S. Shlifstein, 위의 글, 36-37.

61) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 228.

62) 이 단어의 사전적 의미는 기괴한, 이상한, 괴상한, 색다른, 터무니없는, 말도 안 되는 등의 언어로 해석된다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 939.

이 요소는 성격상 스케르초 같은 곡에서 등장하는 우스꽝스럽고 익살스러운 선율, 리듬 등으로 단독으로 표현되기도 하지만 다른 네 가지 요소에 의해 부차적으로 생겨나기도 한다.⁶⁴⁾ 예를 들어 그는 서정적 요소를 곡 전체에 단독으로 사용하기도 했지만, 그의 작품 중에는 토카타적 혹은 현대적인 독특하고 변덕스러운 리듬, 화성의 진행을 펼치다가 갑작스럽게 서정적 선율이 등장하는 경우가 많다. 이렇게 대조되는 표현의 조합에서 형성된 상충하는 역설적 상황(Irony) 등이 괴기적 느낌, 조롱, 변덕 등으로 해석될 수 있다. 즉, 다시 말하자면 서로 다른 성격의 요소들이 만나 형성하는 조화, 또는 충돌의 효과가 괴기적 요소가 되는 것이다.⁶⁵⁾

실제 프로코피에프는 유머러스한 의도를 가진 괴기적 음악 표현의 대가라고 평가받았다. 이러한 근거는 그의 작품에서 쉽게 드러나는 추진력 있는 리듬과 갑작스러운 화성 변화, 격렬한 대조, 빠른 방향 전환 등에서 비롯된 것이다. 하지만 프로코피에프는 자신의 작품은 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적 요소에 의해서만 표현되었으며, 만약 괴기적 요소가 드러난다면 그것은 앞서 언급한 네 가지 요소에 의해 파생된 부차적인 일탈에 지나지 않는다고 설명한다.⁶⁶⁾

사실 20세기의 그로테스크는 전쟁을 통한 극심한 사회불안과 계급의 대립으로 인한 경제적 궁핍 등의 상황에 폭발하여, 전통적 미학과 도덕을 파괴하고 새로운 인간의 주체를 회복하려는 예술의 표현주의 움직임이다. 이는 사회에 대한 풍자, 왜곡, 과장, 비꼬는 표현 등이 예술로서 표출된 것⁶⁷⁾으로 그로테스크라는 단어 자체를 경계하는 프로코피에프의

63) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 228.

64) Segey Prokofiev, *Soviet Diary, 1927, and Other Writings*, trans. and ed. by Oleg Prokofiev and Christopher Palmer, (Boston: Northeastern University Press, 1992), 248-249.

65) Sergey Prokofiev, S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, 36, Ronald Woodley, *Strategies of irony in Prokofiev's Violin Sonata in F minor Op. 80*, ed. by John Rink, Royal Holloway, University of London, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 171-172.

66) Douglas Lee, *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, (New York and London: Routledge, 2013), 266.

67) 『두산백과』, http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX

모습은 당시 시대 상황상⁶⁸⁾ 정부 정책에 어긋나는 형식주의, 반정부주의로 간주될 위험에 대한 부담으로 해석된다. 따라서 그는 스스로 이 단어에 대한 해석을 스케르초적, 조롱, 유머, 변덕 등 비교적 가벼운 수식어로 언급한 것이다.

2.2.6. 종합

프로코피에프는 “지나치게 새롭고 독창적인 어법은 다른 사람들이 쉽게 차용할 수 있기에 오래 살아남지 못할 것이고, 그렇다고 새로운 것을 제안하지 않는 작곡가는 쉽게 잊힐 것이다”⁶⁹⁾라고 언급한 바 있다. 이러한 그의 생각은 다섯 가지 요소를 작품에 다양하게 표현하고 있는 모습을 통해 쉽게 확인할 수 있다.

보편적으로 그의 작품은 위에 언급한 다섯 가지 요소를 통해 설명이 가능하다. 물론 작품에 따라(혹은 개인의 해석적 여지에 따라) 다섯 가지 요소가 드러나는 그 정도의 차이는 나타날 수 있겠지만, 분명한 것은 프로코피에프가 직접 이에 대해 언급했을 만큼 이 다섯 가지 요소는 그의 작품에서 중요하게 작용한다는 사실이다. 따라서 연주자들은 프로코피에프의 곡을 연주하기에 앞서 그의 다섯 가지 작곡 요소가 작품에 어떠한 방식으로 드러나고 있는지에 대하여 숙고할 필요가 있다. 이러한 연구는 연주자의 작품 해석에 있어서 중요한 재료가 될 것이다.

=101013000829836 [2020년 6월 19일 접속]

68) 1941년, 즉 자서전 저술 당시의 프로코피에프를 둘러싼 시대 상황을 말함.

69) Douglas Lee, *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, 266.

2.3. 작곡 어법

프로코피에프만큼 활동 전반에서 뚜렷한 작곡 양식의 변화가 나타나지 않는 작곡가는 드물다. 이는 그가 어떠한 한 가지의 작곡 경향을 따르지 않았기 때문이기도 하다. 그는 작곡 시기 전반에 걸쳐 고전적 어법과 현대적 어법을 모두 구사하는 모습을 보였는데, 조성을 유지하고, 교향곡, 협주곡, 소나타 등의 고전적 형식의 장르를 택하여 기본적으로 전통적인 구조를 따랐다. 이와 동시에 반음계 진행과 불협화음을 빈번히 사용하는 현대적 어법을 구사하면서도 화성의 기반은 3화음에 두는 등 전통적 어법과 현대적 어법을 자유자재로 구사하였다. 이러한 특징들을 요소별로 살펴보면 다음과 같다.

2.3.1. 선율

“나는 선율을 좋아하고, 음악에서 가장 중요한 요소로 생각하며, 수년 동안 내 작곡 활동에서 선율을 다듬는 노력을 해왔다. 작곡가에게 가장 어려운 과제는 꾸며지지 않은 본연의 선율로 그것을 이해하게 만들며, 독창적인 선율로 유지하는 것이다. 오히려 꾸며낸 선율이 작곡하기에는 더 쉬울 것이다.”⁷⁰⁾

이는 1948년 2월 선율에 대해 언급한 프로코피에프의 발언이다. 이외에도 그는 작곡 시기 전 기간에 걸쳐 꾸준히 선율을 중시하는 모습을 보이며, 이것에 심혈을 기울였다. 그는 선율의 중요성을 인지하고 있었는데, 이는 대중이 쉽게 이해할 수 있는 음악을 작곡해야 한다는 사회주의 리얼리즘의 맥락과도 일치한다.

그는 20세기 작곡가 중에서도 서정적이고 긴 선율을 구사하는 작곡가로 평가된다. 그의 선율은 현대적 어법을 포함한 반음계도 많이 사용되었지만, 그 속에서도 조성감을 잃지 않았다는 것이 특징적이다. 그의

70) Thomas Schipperges, *Prokofiev*, (London: Haus Publishing, 2003), 192.

선율은 호흡이 길고 확장된 선율, 단순하고 짧은 동기로 이루어진 선율 등의 다양한 형태를 가졌는데, 이를 통해 그가 여러 방향의 선율을 구사할 줄 아는 20세기 선율 작곡가였다는 사실을 확인할 수 있다.⁷¹⁾

2.3.2. 박자

프로코피에프는 하나의 박자기호를 악장 전체에 사용하기도 하고, 다양한 박자표를 통해 박자의 변화를 주기도 하며(변박), 악장 전체에 걸쳐 복합박자를 사용하기도 했다. 특히 7/8박자를 사용할 때는 8분음표를 1박으로 생각하여 박자를 2+3+2로 묶기도 하고 2+2+3으로 사용하기도 하며 불규칙한 박자 구조를 즐겨 사용했다.⁷²⁾

2.3.3. 리듬

프로코피에프가 사용하는 리듬은 보통 지나치게 복잡하거나 불규칙하지 않다. 다만 박자의 변화에서 오는 분할이 특유의 리듬감과 규칙성을 부여하며, 토카타적 특징을 갖는 악장에서는 리듬의 계속된 반복을 통해 무궁동(Perpetuum Mobile)⁷³⁾ 효과가 나타난다. 또한 그는 분명한 리듬 패턴을 사용하여 주제를 확실히 드러내고, 짧은 동기에도 확실한 리듬을 부여했다.⁷⁴⁾

그는 초기작에서는 비교적 규칙적인 4마디 중심으로 리듬을 구성했다면, 후기로 갈수록 유동적이며 탄력적으로 리듬 패턴을 구성하여, 보다 넓은 범위의 리듬을 처리하고 큰 규모의 리듬을 구성했다.⁷⁵⁾

71) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 230-231.

72) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 231.

73) 극히 속도가 빠른 32분음표, 16분음표, 8분음표와 같은 짧은 음형 등의 같은 움직임이 처음부터 끝까지 진행되는 것을 말한다. 파가니니의 <무궁동> Op. 11, 쇼팽 에튀드 등이 이러한 성격을 갖는다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 1588.

74) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 231

75) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 229, 231.

2.3.4. 화성

프로코피에프는 기본적으로 3화음 구성을 따르는 작곡가이다. 하지만 고전적 3화음의 음향과는 거리가 있다. 그의 작품에는 보통 반음계적 부가음이 빈번히 포함되는데 이를 잘못된 음(Wrong Note)이라고 표현한다.⁷⁶⁾

3화음 외에도 7화음, 9화음, 11화음 등도 발견되며, 2개의 화음을 동시에 사용하면서도 이를 각각 독립된 화음으로 들리게끔 하는 복화음(Poly Tonal)도 사용하였다. 이는 불협화적 효과를 강조하기 위해 지속적으로 사용한 것은 아니며, 스쳐지나가듯 지엽적으로 사용하였다.⁷⁷⁾

특히 그는 3화음 뒤집기(Flip)를 자주 사용하는 것이 특징적인데, 이 중 3도 뒤집기는 3도 관계 이외의 5도 관계인 근음과 5음을 변형하는 것이며, 5도 뒤집기는 근음과 5음은 두고 3음을 변형하는 것이다. 이러한 화음 뒤집기를 통해 2도 관계의 화음으로의 자연스러운 연결이 이루어진다. 이러한 진행은 보조적 관계에 있는 화성들의 자연스러운 연결을 빈번히 일어날 수 있게 하였으며, 이는 자연스러운 성부 진행으로 이어졌다. 이를 통해 전조의 폭이 훨씬 늘어났는데, 19세기부터 사용해온 먼 거리의 조관계의 확장에 대한 논리적 접근이라 할 수 있다.⁷⁸⁾

다른 한편으로는 으뜸화음이나 딸림화음 등을 강조하기 위해 베이스가 한 음을 중심으로 머무는 지속음(Pedal Point)이나 베이스 오스티나토(Bass Ostinato)⁷⁹⁾ 패턴을 사용하였다.⁸⁰⁾

프로코피에프는 작곡 시기 초기에 3화음을 기반으로 그것을 꾸며주는 불협화음에 대한 화성 중심의 구성을 선호했다면, 중기로 갈수록

76) David Brian Huron, *Sweet Anticipation: Music and Psychology of Expectation*, (Cambridge: MIT Press, 2006), 291, 351-352.

77) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 232.

78) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 233.

79) 오스티나토는 어떠한 일정한 음형을 악곡이나 악절 전체에 걸쳐 동일 성부, 같은 음 높이 등으로 되풀이 하는 것으로 특히 베이스에서 자주 나타난다. 세광음악출판사 사전 편찬위원회, 『音樂大事典』, 1181.

80) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 231-233.

대위법에 관심을 가지며 초기의 두터운 화성과는 거리감이 있는 비교적 가벼운 구성의 다성음악(Polyphony)적 짜임새(Texture)를 사용하였다. 후기에는 대위법과 화성이 고르게 균형을 이루는 모습을 보인다.⁸¹⁾

81) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 229-230

2.4. 프로코피에프의 사회주의 리얼리즘

프로코피에프는 소련으로 귀국한 1936년부터 17년간 ‘사회주의 리얼리즘’ 작곡가로 활동했다. 사회주의 리얼리즘에 따르면 모든 예술은 인민의 생활과 밀접한 관련이 있어야 하며, 인민을 사회주의로 선도하는 역할을 해야 한다. 이론상으로는 어떤 부정적인 것들도 표현할 수 있지만, 그러한 부정적인 면이 사회주의로 인해 극복되는 것을 담아야 했다. 결론적으로 부정적인 면보다는 긍정적인 면을 강조하게 되는 셈이다. 이러한 사회주의 리얼리즘의 목적에 부합하지 않는 개인적이고 추상적인 예술적 표현과 행위는 지양되었다. 이와 같은 행위들은 반사회적으로 여겨져 ‘형식주의’로 치부되었으며 비판의 대상이 되었다.⁸²⁾

프로코피에프는 유럽에서 소련으로 영구 귀국하기 전 소련을 몇 차례 오가며 선보였던 연주에서 긍정적인 평가를 받았다. 사실 이 시기 프로코피에프는 더 이상 파리에서 모더니즘 작곡가로서의 명성을 유지하는 것이 어려울 것이라고 생각했는데, 아마 이때부터 혹은 그전부터 이어져 온 고국에 대한 향수와 더불어 본인의 음악적 지향점이 맞는 소련으로의 귀국을 염두에 두었을 가능성이 있다. 이것에 대한 근거는 소련으로 귀국하기 전인 1934년에 이즈베스티아(Izvestiya)의 신문에 기고된 ‘소련 음악의 진로’라는 제목의 그의 글을 통해 확인할 가능하다.⁸³⁾

“결국 우리가 필요한 것은 위대한 음악, 즉 구상과 기법적인 완성도에 있어서 그 시대의 장대함에 어울리는 작품이다. ...(중략)... 무엇보다도 곡이 선율적이어야 하며, 선율은 반복적이거나 사소하지 않으면서도 단순하고 이해할 수 있는 것이어야 한다. ...(중략)... 단순성은 구식의 단순성이 아닌 새로운 단순성(New Simplicity)이어야 한다.”⁸⁴⁾

82) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 234.

83) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 213.

84) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 235.

이는 소련의 새로운 예술 강령인 사회주의 리얼리즘에 대해 프로코피에프가 피력한 의견이다. 소련의 작곡가는 처음 음악을 접하는 인민들을 고려하여 작곡해야 한다고 언급했으며, 그것에 대한 방법으로 ‘새로운 단순성’을 제시한 것이다. 이를 위해서는 ‘위대한 음악’을 창조할 기법을 마련해야 한다고 말했다. 이러한 기법은 과거의 양식에 의존하지 않고, 아방가르드적 작곡가들과는 대항할 수 있어야 하지만, 지나치게 단순하고 통속적인 양식은 피하도록 융통성이 있어야 한다고 주장했다.⁸⁵⁾

실제로 1930년경 프로코피에프의 음악 양식은 단순화되기 시작했는데, 이는 당시 그가 거주하던 서방의 아방가르드에서 비롯된 양식이기 보다는 소련의 사회주의 리얼리즘에 근접한 양식이었다. 다시 말해 아직 그가 소련으로 귀국하기 전이었지만, 이미 그의 음악 양식은 소련의 음악 정책과 맞닿아 있었다는 것이다.⁸⁶⁾ 하지만 이는 소련의 정책을 따르는 의도적 행위였다고 보기는 어렵다. 오히려 그의 음악적 변화는 ‘새로운 단순성’을 향해 변화한 것이라고 볼 수 있다. 즉, 특수한 정치적 상황에서도 다른 작곡가들과 다르게 소련으로 다시 돌아온 프로코피에프의 행보에 대하여 그 자신의 음악적 가치관에 따른 결정이었다고 볼 수 있는 것이다. 실제 당시 그의 ‘새로운 단순성’은 서구에서보다 소련에서 좋은 평가를 받게 된다. 물론 그의 순수한 정치적 가치관 또한 이러한 행보에 기여했을 것으로 추측된다.⁸⁷⁾

그는 사회주의 리얼리즘 정책하에 수많은 걸작을 남겼다. ‘전쟁 소나타’로 잘 알려진 세 개의 피아노 소나타 <피아노 소나타 제 6번 (Piano Sonata No. 6 in A Major, Op. 82)>, <피아노 소나타 제 7번 (Piano Sonata No. 7 in B♭ Major, Op. 83)>, <피아노 소나타 제 8번 (Piano Sonata No. 8 in B♭ Major, Op. 84)>을 작곡하였고, 소련을 소재로 창작한 오페라 <전쟁과 평화 (War and Peace, Op. 91)>, 그

85) 20세기 작곡가 연구회, 위의 글, 235.

86) Rita McAllister and Christina Guillaumier, *Rethinking Prokofiev*, (U.K: Oxford University Press, 2020), 428.

87) 채혜연, 「20세기 전반기 소련의 음악」, 서울대학교 박사학위논문, 2005, 130.

리고 제2차 세계대전 중 피난처에서 민요를 바탕으로 작곡한 <현악 4중주 제 2번(String Quartet No. 2 in F Minor, Op. 92)>은 크게 호평을 받았다. 이후 소련과 독일의 전쟁 중 작곡한 <교향곡 제 5번(Symphony No. 5 in B♭ Major, Op. 100)>은 사회주의 리얼리즘을 대표하는 곡으로 인정을 받는다.⁸⁸⁾

그러나 이후 1946년 즈다노프에 의해 새롭게 문화정책이 바뀌면서 그의 첫 번째 아내였던 코디나가 스파이 혐의로 체포되었다. 이후 1948년 즈다노프의 결의안이 공표되며 오페라 <전쟁과 평화>와 프로코피예프의 초기 작품들의 연주가 금지되었다. 특히 <교향곡 제 6번(Symphony No. 6 in E♭ Minor, Op. 111)>은 형식주의 모델로 선언되며 공개적 비판을 받았다.⁸⁹⁾

1948년에 발표된 즈다노프의 결의안은 형식주의적 작곡 경향에 대해 비난하였고, 이러한 음악들을 말살할 것을 제안했다. 특히 인민이 이해하기 어려운 것은 인민이 원하는 것이 아니라고 말하며 서양의 퇴폐적인 부르주아 문화에서 영향을 받았다고 비난했다. 이러한 비판의 표적이 되는 작곡가는 쇼스타코비치, 프로코피예프, 하차투리안, 세발린, 포포프, 미샤마 이코프스키 등이었다. 이후 프로코피예프의 음악 활동은 당의 통제하에 크게 제약을 받게 되며, 그는 이해하기 쉬운 음악을 작곡하기 위해 더욱 보편적이고 서정적인 곡을 작곡했다.⁹⁰⁾

1949년에 작곡된 그의 유일한 첼로 소나타인 <첼로 소나타(Cello Sonata in C Major, Op. 119)>는 단순하고 풍부한 선율로 구성된 서정적이고 유쾌한 곡으로 단순성을 드러낸다. 또한 그의 마지막 발레 음악인 <석화에 관한 이야기(The Stone Flower, Op. 118)>는 러시아 민속춤 등 노골적으로 민속적 색채가 나타나며, 내용적으로는 사회주의의 이념을 담고 있다. 이전까지 프로코피예프는 민요를 사용하라는 사회주의 리얼리즘의 강령에 따라 무분별하게 민요를 사용하는 작곡가들에 대하여 비판적 입

88) 채혜연, 위의 글, 134-135.

89) 채혜연, 「대조국전쟁 이후 스탈린체제 말까지 소련의 음악」, 『노어노문학』, 제 26권 제4호(2014), 471-472.

90) 채혜연, 위의 글, 465.

장을 가졌다. 따라서 민요를 사용하여 작곡해 달라고 직접적인 요청을 받은(현악 4중주 제 2번, 민요 편곡 등)작품들을 제외하고는 민요의 선율을 사용하지 않는 경향을 보였다. 이는 다른 작곡가들과 본인을 구분 짓기 위한 예술가로서의 자존심 같은 것으로 해석되며, 오히려 많은 양의 비공식 작품인 순수 기악곡을 남겼다.⁹¹⁾ 하지만 그는 말년으로 갈수록 작품에 노골적으로 민속적 색채를 사용하여 작곡하는 모습을 보이는데, 이러한 그의 모습을 통해 당시 그가 느꼈던 불안과 당에 부응하고자 하는 절박함을 엿볼 수 있다.

그뿐만 아니라 그는 이 시기 사회주의적 내용이 담긴 합창곡을 다수 작곡하였는데, 이 또한 사회주의 리얼리즘 강령에 적극적으로 따르는 모습으로 간주된다.⁹²⁾ 당시 소련 당국이 공식적으로 장려한 음악의 장르는 교향곡, 오페라, 합창곡, 성악곡, 춤음악 등에 한정되어 있었다. 특히 가사가 붙은 합창곡은 그 뜻을 전달하기에 용이하기 때문에 정부의 선전용 음악으로 더욱 선호되는 장르였다. 프로코피에프의 합창곡을 살펴보면 작품 번호가 부여된 곡은 총 10곡인데, 그중 그가 소련으로 돌아온 이후에 해당하는 작곡 시기 후기에 작곡된 작품만 8곡이다.⁹³⁾ 이러한 사실은 그가 소련으로 돌아온 후, 사회주의 리얼리즘 정책에 얼마나 많은 영향을 받고 있었는지를 보여주는 가장 표면적인 사례 중 하나이다.

그렇지만 그가 오로지 사회주의 리얼리즘에만 몰두하고 있었다고 보기는 어렵다. 당시 사회주의 리얼리즘의 측면에서 실내악이란 음악 장르는 서구의 부르주아적인 것으로 간주되어 배척되었다.⁹⁴⁾ 하지만 프로코피에프의 후기 작품 중에서는 소나타와 실내악 등의 장르(앞서 언급한 순수 기악곡들)의 곡들도 상당수 발견된다. 이는 당의 통제를 받는 와중에도 여전히 자신만의 음악세계를 구축하고자 노력했던 모습으로 보여진다.

물론 이러한 순수한 기악 작품에서도 배제할 수 없는 사회주의 리

91) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 234.

92) 채혜연, 위의 글, 471-472.

93) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 244.

94) 오경택, 「20세기의 역사적 사건들과 쇼스타코비치의 음악: 음악과 정치의 관계에 관한 소고」, 『문화와 정치』, 제6권 제4호(2019), 58.

얼리즘의 흔적이 느껴진다. 실제로 사회주의 리얼리즘을 바탕으로 이러한 요소를 작품 속에 담고자 한 프로코피예프의 열의에 따라 정부로부터 그 가치를 인정받은 작품도 작곡되었다. 특히 그의 <바이올린 소나타 제 1번>은 당시 서구의 부르주아적인 것으로 치부되었던 실내악 장르의 곡임에도 불구하고 당대 최고의 예술작품에 부여되는 스탈린상을 수상한 바 있다. 다음의 장에서는 <바이올린 소나타 제 1번>에 대한 세부적인 분석과 함께 본 작품에 드러난 음악적 특징에 대해 연구하고, 악곡에 내재되어 있는 사회주의 리얼리즘의 요소에 대하여 탐구하고자 한다.

IV. 프로코피에프 바이올린 소나타 제 1번 연구

1. 작품 배경

프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번>은 그가 소련에 돌아온 직후인 1938년에 작곡을 시작하여 제 2차 세계 대전을 거쳐 1946년에 완성되었다. 프로코피에프는 주로 작품을 빨리 완성했기 때문에, 8년 동안 작곡된 이 작품은 그의 모든 작품 중 가장 장시간에 걸쳐 작곡된 곡으로 손꼽힌다. 따라서 그의 또 다른 <바이올린 소나타 제 2번>의 완성 시기가 1번보다 빨랐음에도 불구하고 작품 번호 Op. 94b가 붙게 된다.⁹⁵⁾

프로코피에프는 이 작품을 시작함과 동시에 네브스키(Alexander Nevsky, 1220-1263)⁹⁶⁾의 영화를 위한 음악, 오페라 <세미온 코트코(Semyon Kotko, Op. 81)>, 발레곡 <신데렐라(Cinderella)> 등을 위촉받았는데, 이러한 바쁜 상황 때문에 <바이올린 소나타 제 1번>의 작업은 더욱 미뤄졌다. 또한 그는 1943년 당시 동료 작곡가였던 미야스코프스키(Nicolai Myaskovsky, 1881-1950)에게 <바이올린 소나타 제 1번> 작업에 어려움을 겪고 있다고 말하기도 하였는데, 이는 당시 관류해 있던 정부의 억압적인 분위기와 제 2차 세계대전으로 인해 불안정했던 주변 환경 때문이라고 추측되며, 이러한 상황으로 인해 <바이올린 소나타 제 1번>의 작곡이 장기화되었던 것으로 간주된다.⁹⁷⁾

프로코피에프가 이 작품을 시작할 당시 헨델의 <바이올린 소나타 D장조>를 듣고, 이에 대한 영향으로 바이올린 소나타를 작곡해야겠다고 마음먹은 것으로 알려졌지만, 구조적으로 바로크 시대 교회 소나타 형식을 따랐다는 것 외에는 헨델의 다른 음악적 특징은 나타나지 않는다. 오

95) <바이올린 소나타 제 2번>은 1943년 완성된 플루트 소나타를 개작해 1944년에 완성했다.

96) 13세기 러시아에 실존했던 민족 영웅.

97) Simon Morrison, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*, (U.K : Oxford University Press, 2008), 277.

히려 이 작품은 프로코피에프의 <현악 4중주 제 1번(String Quartet No. 1 in B Minor, Op. 50)>과 유사하다는 평가를 받았으며, 동시에 쇼팽의 <피아노 소나타 제 3번(Piano Sonata No. 3 in B Minor)> 마지막 4악장 마지막의 소름 돋는 듯한 스산하고 어두운 느낌의 음계(Scale)에서 받은 영향으로 이 같은 특징을 곡의 1악장과 4악장에 공통으로 사용한 것으로 해석된다.⁹⁸⁾

프로코피에프는 바이올린 작품을 작곡할 때 바이올리니스트들의 조언을 구하며 긴밀한 관계를 유지했는데, 특히 이 곡의 완성을 위해 당대 가장 활발히 활동했던 러시아 출신 바이올리니스트 중 한 명인 오이스트라흐(David Oistrakh, 1908-1974)가 많은 도움을 주었다.

오이스트라흐의 회고록에 따르면 그는 프로코피에프가 이 작품을 하루빨리 작곡해 주길 고대했다. 하지만 그는 작곡이 이루어지는 8년간 이 곡에 대해 전혀 들을 수 없었고, 1946년 여름, 작곡을 어느 정도 마무리 지은 프로코피에프의 호출을 통해 모스크바 외곽의 니콜리나 고라(Nikolina Gora)에 있는 그의 별장에서 처음 이 작품을 들을 수 있었다. 이 곡을 처음 듣게 된 오이스트라흐는 매우 열광하며 어떤 작품도 그 아름다움과 깊이가 이 곡과 비견될 만한 것이 없다고 평가했고, 당시 같은 자리에 있었던 프로코피에프의 절친한 동료인 미야스코프스키는 “한마디로 굉장한 명작”이라며 극찬했다. 이후 오이스트라흐는 본격적인 리허설을 하게 되었고, 프로코피에프에게 많은 조언을 받았다. 그의 조언은 악장의 성격, 그리고 음악이 내포하는 의미에 대한 것들로 예를 들면, 1악장과 4악장에 등장하는 바이올린의 스케일에 대하여 “가을에 묘지에서 부는 바람처럼 연주해야 한다.”고 조언했다. 오이스트라흐는 훗날 이러한 조언들이 크게 의미 있게 다가왔으며, 한 작품에 이렇게까지 심취한 적이 없었다고 회고한다. 그는 이 곡을 초연할 때까지 어떠한 곡도 생각할 수도, 연주할 수도 없었다고 말하며 깊은 애정을 드러냈다.⁹⁹⁾

98) Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: A Biography*, (Boston: Northeastern University Press, 1987), 449, 454, Boris Blagoev, “Sonata No. 1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation”, (LSU Doctoral Dissertations, 2010), 34-35에서 재인용.

99) Sergey Prokofiev, S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles*,

초연은 1946년 10월 23일 모스크바 콘서바토리(Moscow Conservatory)에서 오이스트라흐의 바이올린과 오보린(Lev Oborin, 1907-1974)의 피아노로 연주됐다. 그리고 이틀 뒤인 25일에 한 번 더 연주되는데 이때 관중석에는 스탈린상 위원회 위원들이 있었고, 그들의 극찬 속에 연주를 마쳤다.¹⁰⁰⁾

몇 달 후 프로코피에프는 이 작품으로 당시 소련에서 가장 명예로운 상인 스탈린상 중 음악 부문 1등상을 수상했다. 수상 소식은 1947년 6월 7일, 13일 기관지 <프라우다>와 <소련 예술(Sovetskoye iskusstvo)>이라는 잡지에 실렸다. 그중 ‘소비에트 음악의 궁지’라는 제목으로 실린 글의 내용은 다음과 같다.

“현대인의 삶의 정신에는 이러한 순전한 기악 작품이 깃들기도 한다. 프로코피에프의 바이올린과 피아노를 위한 소나타는 러시아의 영광을 구현한 작품이며 소련 실내악에 지대한 공헌을 하였다. 프로코피에프의 대담한 혁신을 추구하는 성향과 새로운 음악적 요소를 찾는 모험정신은 이번 소나타에서 소련의 클래식한 음악 전통과 잘 어우러졌다.”¹⁰¹⁾

프로코피에프는 이 작품의 연주가 무사히 끝난 것에 대단히 기뻐하며 긍정적인 평가를 받아 안도했다. 실제로 프로코피에프는 이 작품에 대하여 크게 걱정한 바 있는데, 이는 당시 삼엄했던 당의 정책에 따라 쇼스타코비치 등 동료 예술가들이 숙청되는 것을 옆에서 지켜보며 더욱 조심할 수밖에 없었을 것이다.

성공적인 초연 후에도 그는 오이스트라흐와 오보린의 연주에 대해 완전히 긍정적이지 않았다. 당을 대표하는 기관지 <프라우다>의 극찬에도 불구하고, 그는 오이스트라흐와 오보린의 2, 4악장 연주에 대해 노년의 교수들처럼 열정 없이 연주했다고 비판하며 연주 직후인 같은

Reminiscences, 242.

100) Simon Morrison, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*, 278.

101) Simon Morrison, 위의 글, 457.

해 11월 18일에 이를 수정하기 위해 오이스트라흐와 오보린을 불러 조언했다.¹⁰²⁾ 오보린이 훗날 그의 제자 베르만(Boris Berman, 1948-)에게 언급한 바에 따르면, 프로코피에프는 포르테로 표시된 어떠한 부분에 대하여 지나치게 얌전하게 연주하는 것을 마음에 들어 하지 않았으며, 좀 더 공격적으로 연주해야 한다고 지적했다. 이에 대하여 오보린은 바이올린 연주자가 너무 무리하게 바이올린을 혹사시키는 것을 우려하였다고 회상했는데, 프로코피에프는 이 음악을 듣는 청중이 놀라서 의자에서 떨어 만큼, 혹은 연주자가 미쳤나 싶을 정도로 강렬하게 연주해야 한다고 말했다.¹⁰³⁾

프로코피에프는 초연 후에도 1951년까지 악보를 공식적으로 출판하지 않았는데, 이는 오이스트라흐와 오보린의 연주가 보편화될 것을 염려하여 악센트(Accent)와 다이내믹(Dynamic)에 대해 추가 기보하여 수정 기간을 거둬들여 가졌기 때문이다. 이러한 수정 중 그는 2악장을 완전히 다시 쓰는 것까지 고려했다고 하니, 이 곡에 대한 그의 애정과 관심의 척도가 어느 정도였는지 추측해 볼 수 있다. 또한 1, 3악장은 1953년 오이스트라흐의 연주로 그의 장례식장에 연주되며, 그의 마지막까지 함께 한 뜻깊은 작품이 되었다.¹⁰⁴⁾

프로코피에프는 <바이올린 소나타 제 1번> 작곡 이후에도 사회주의 리얼리즘 노선에 따라 당의 정책에 부응하고자 많은 작품을 작곡했지만, 공교롭게도 이듬해인 1948년 당대 소련의 문화 정책상 최고 책임자였던 즈다노프에게 형식주의 작곡가로 비판받으며 이후 작품 활동에 많은 어려움을 겪었다.

이러한 배경지식을 바탕으로 다음의 장에서 이 곡에 대한 보다 세밀한 작품 분석과 이를 통한 곡의 전반적인 구조와 음악적 특징을 도출하고, 이에 따른 연주 방향을 고찰해보고자 한다.

102) Simon Morrison, 위의 글, 278.

103) Barney Zwartz, *The Age*, "A master class in Prokofiev", 2008년 7월 5일 <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/a-masterclass-in-prokofiev-20080705-ge77er.html> [2020년 6월 14일 접속]

104) Simon Morrison, 위의 글, 278.

2. 작품 분석 및 연주 방향 고찰

2.1. 제 1 악장

1악장의 빠르기말은 Andante Assai(적당히 느리게)이다. 조성은 F Minor로 시작하며, 박자는 악장 전반에 걸쳐 3/4과 4/4를 혼합해 사용함으로써 청자로 하여금 박절적 혼란과 음악적 흥미를 불러일으키고 있다.

전체 형식은 <A + 경과구 ① + A'+ 경과구 ② + B + A"+ 경과구 ③ + A">의 복합 3부 형식이며, 주제부 A가 경과적 성격을 가지는 삽입구를 두고 되풀이된다는 측면에서 론도(Rondo)형식으로 분석될 수도 있다. 또한 이러한 형식적 모호함은 종전의 시대와 대비되는 20세기 음악의 주요한 특징으로 현대적 어법을 구사하는 프로코피예프의 작곡 기법을 엿볼 수 있다.

조적 구성은 크게 F Minor - B Minor - F Minor 로 볼 수 있고, 각 부분의 조적 관계는 서로 가장 멀리 떨어진 조로 인지되는 셋온음관계(증4도 관계, Tritone Relationship)¹⁰⁵⁾로 구획되어 있음을 알 수 있다. 또한 명확한 주제 선율이나 종지 형태가 나타나지 않고 딸림화음(Dominant Chord)을 지속하거나, 음계(Scale)의 무궁동적 움직임을 통하여 불안정하고 경과적인 음악적 상황을 만들어내는 세 개의 경과구(Transition)들을 관찰할 수 있다.

1악장의 전체 형식 구조를 정리하자면 다음과 같다. <표 2>

105) 삼온음이라고도 말하며, 세 개의 온음을 포함한 음정으로 주로 증4도를 말한다. 선율적 진행에 있어서 까다롭고 부자연스럽기 때문에 초기 다성 음악에서는 금지된다. 현재에도 기초 대위법에서는 금하는 부자연스러운 진행이다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 862.

<표 2> 1악장의 형식 구조

형식		마디	조성
A	A	1마디 - 16마디	F Minor
	경과구 ①	17마디 - 27마디	A Minor
	A'	28마디 - 38마디	E♭ Minor
B	경과구 ②	39마디 - 50마디	G Minor
	B	51마디 - 68마디	B Minor
A'	A"	69마디 - 78마디	C Minor
	경과구 ③	79마디 - 88마디	F Minor
	A'''	89마디 - 107마디	F Minor

2.1.1. A 부분 (마디 1 - 16)

F Minor의 주제 선율이 1-5마디에 걸쳐 제시되고 있다. 특히 피아노의 저음역에 옥타브 병진행으로 장중히 제시되는 주제 선율의 완전 5도 하행, 도약은 1-5마디에 걸쳐 세 번 나타나며(C-F, A♭-D♭, F-B♭) 이외의 음들은 세 번의 순차 상행으로 이루어져 있다.

또한 F Minor 화성단음계에 조성적 인력을 부여하는 이끄름(Leading Tone) E가 나타나지 않고 반음 낮춰져 가락단음계 상행형으로 나타나 선법적인(F-Aeolian)¹⁰⁶⁾색채를 부여하고 있다.

106)



F Aeolian

선법이란 음관계의 구조, 즉 온음과 반음의 위치의 차이를 가리키는데, 교회음악에서 비롯된 7종류의 선법이 바로크 시대 초기 조성음악이 시작되면서 그중 에오리안 선

덧붙여 바이올린은 G - A \flat 의 움직임을 반복하여 F Minor보다 A \flat Major의 색채를 낸다. 이때 트릴을 반복적으로 사용하여 곡의 긴장감을 더하는데, 바이올린 연주자는 계속해서 등장하는 트릴의 음향적 효과에 대하여 생각하며 연주해야 한다. 동시에 악보에 기보된 *p*, *mp*, *mf*, *f*로 점점 상승하는 악상을 고려하고, 그에 따라 박자와 꾸밈음이 추가, 확대되는 것을 생각하여 어둡고 긴장감 있게 연주해야 한다.

이후 4마디부터 피아노는 완전5도 동형진행을 두 마디 간격으로 단2도 관계 (C-C \flat), 단3도 관계(C \flat -A \flat), 그리고 장3도 관계(A \flat -E)로 점진적으로 반음씩 더하여 내려가 A음에 도착하여 더욱 어둡고 암울한 분위기를 나타낸다. 이후 주제 선율이 원조에서 다시 한번 반복된다. <악보 1>

<악보 1> 1악장의 A 부분 : 주제 선율과 트릴

1 *Andante assai* ♩ = 40

VIOLIN

PIANO

a minor

원전 5도 하행

트릴의 음향적 효과와 음울한 분위기 고려, 어두운 긴장감 유지

주제선율

완전 5도 동형 진행을 단2도, 단3도, 장3도로 반음씩 추가하며 하행: 어둡고 암울한 분위기 고조

법(Aeolian Mode)은 단음계로 발전하였다. 이 곡의 주제 선율에서는 F Minor의 이 끊임으로 작용하는 E음 대신 E \flat 을 사용하여 F Aeolian 음계와 동일한 음계를 사용하는 모습을 보인다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 885.

2.1.2. 경과구 ① (마디 17 - 27)

Poco piu animato(약간 더 생기있게)로 빠르기말이 변화한다. 동시에 조성 또한 A Minor로 변화하며, 으뜸화음 대신 딸림화음(E Dominant 9th Chord)을 길게 연장하여 음악이 연장되는 효과를 주고 있다. 또한 20마디의 피아노에서 딸림화음의 9음을 최저 성부(Bass)에 페달 포인트로 배치해 불안정한 효과를 극대화 시키고 있다. 이때 바이올린에는 1악장의 주요 음정 구성 패턴인 2도와 5도(혹은 4도) 간격으로 구성된 선율이 제시된다.

동시에 23마디부터 피아노는 최저 성부에서 주제 선율의 가장 큰 특징인 완전5도(혹은 완전4도) 도약 진행을 하며 동형진행(Sequence)을 통해 이후 부분으로의 부드러운 진행을 형성하고 있다.

25마디부터 바이올린과 피아노 오른손에서 단2도와 장2도로 구성된 선율의 동형진행이 옥타브 간격을 유지하며 진행된다. <악보 2>

<악보 2> 1악장의 경과구 ① : 2도와 5도 간격으로 구성된 선율

The image displays a musical score for measures 17 through 27. The top system (measures 17-22) features a violin part with a melody and a piano accompaniment. The piano part includes a sustained E dominant 9th chord (V9) in the bass. The bottom system (measures 23-27) shows the continuation of the piano accompaniment with a sequence of perfect fifths and fourths in the bass. Annotations include:

- Yellow circles: 2도 간격 (2nd interval)
- Blue squares: 5도(4도) 간격 (5th/4th interval)
- Red boxes: 단2도 (minor 2nd) and 장2도 (major 2nd)
- Green box: Pedal Point
- Blue circles: 옥타브 간격 (octave interval)
- Red triangles: 동형진행 (sequence)

2.1.3. A' 부분 (마디 28 - 38)

Tempo I(원 템포로)로 빠르기말이 변화한다. 주제 선율이 다시 한번 피아노의 저음역에 장중한 옥타브 병진행으로 제시된다. 조표는 변화하지 않지만 E \flat Minor 음계의 구성 음인 G \flat 과 C \flat 을 사용해 종전과 조적으로 구별되는 상황을 형성하고 있다.

피아노는 31마디부터 완전5도 도약진행과 마디별로 반음씩 상행(B \flat -C \flat -C)하는 동형진행을 통하여 이후 부분으로의 부드러운 연결을 형성하고 있다. 바이올린 또한 반음계적 단2도 진행과 동형진행을 통하여 경과적인 상황을 형성하고 있으며, 특히 37-38마디에 거쳐 나타나는 바이올린의 순차 상행은 경과구에 긴장감을 더한다.

이때 바이올린 연주자는 단2도 등 좁은 음역의 음조(Pitch)에 유의하고, 비교적 낮은 음역대의 음조가 자칫 선명하게 들리지 않는 것을 고려하여 악보에 적힌 악센트(>)를 충실히 지키며 점점 확장되는 악상을 생각해야 한다. 하지만 경과구의 특성을 생각하여 감정 분출이 지나치게 극대화되어 곡의 긴장감을 해치지 않게 주의하여야 하는데, 크레센도(Crescendo)의 표현을 큰 소리에만 치중하는 것이 아니라 소리의 밀도를 함께 생각해야 한다. <악보 3>

<악보 3> 1악장의 A' 부분 : 주제 선율과 단2도 동형진행

The musical score for the A' section (measures 28-38) of the first movement is shown. The score is in E-flat minor, 3/4 time, marked 'Tempo I'. It features a piano part with a '주제선율' (Main Melody) in the left hand and a violin part with a '단2도 동형진행' (Stepwise Parallel Motion) in the right hand. The piano part includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The violin part includes a 'G str.' (G string) marking and a '순차 상행, 동형진행' (Stepwise Ascending, Parallel Motion) marking.

2.1.4. 경과구 ② (마디 39 - 50)

피아노의 옥타브 병진행은 G Minor의 딸림음(Dominant)인 D음으로 반음계적 순차진행(F-E-E^b-D)을 통하여 도달한다. 39마디부터 시작된 D음은 딸림음 지속음(Dominant Pedal Point)으로 사용되며 동시에 바이올린은 여러 반음계적 하행 경과음(Passing tone)들로 수식된다. 바이올린 연주자는 이 부분의 화성이 으뜸화음(Tonic)으로 곧바로 해결되지 않고 긴장을 유지하는 것을 고려하여 끊임없이 연결되는 느낌으로 음악을 진행해야 한다.

또한 피아노의 저음부 옥타브 병진행은 45마디부터 반음계적 보조음(Neighboring tone)들로 수식되며 딸림음 지속음이 전체 부분 동안 유지된다. <악보 4>

<악보 4> 1악장의 경과구 ② : 도미넌트 페달 포인트

The musical score for measures 39-50 is presented in three systems. The top system shows the violin part with a chromatic descending sequence of passing tones, highlighted by a yellow box and the annotation '반음계적 순차 하행'. The middle system shows the piano part with a dominant pedal point (D) in the bass, highlighted by a yellow box and the annotation '반음계적 순차 하행'. The bottom system shows the piano part with a chromatic descending sequence of neighboring tones, highlighted by a green box and the annotation '반음계적 보조음이 사용된 Dominant Pedal Point'. Performance markings include 'poco rit.', 'a tempo', and 'p legato'.

2.1.5. B 부분 (마디 51 - 68)

G Minor의 딸림음 지속음으로 제시되었던 D음은 으뜸화음으로 해결되지 않고 50마디에 이르러 단3도 위인 F화음으로 변화한다. 동시에 반음계적 하행을 통하여(D-D^b-C) 51마디에 제시될 B부분의 조성인 B Minor로의 점진적인 변화를 형성하고 있다.

51마디부터 B Minor로 조성이 변화된다. 바이올린의 중음 주법(Double Stop)과 피아노의 단선율 음형(Figuration)을 배경(Background)으로 피아노의 저음부에서 B Minor의 으뜸음 지속음(Tonic Pedal Point)이 전체 부분 동안 연주된다. 이때 바이올린에서는 으뜸화음의 3음, 근음, 9음의(D-B-C[#]) 반복을 통하여 형성된 오스티나토(Ostinato)를 7마디 동안 반복한다.

바이올린 연주자는 반복되는 오스티나토의 까다로운 음조(Pitch)에 주의하면서, 중음(Double Stop)을 깔끔하게 연주할 수 있도록 연마해야 한다. 이를 위해서는 왼손의 움직임에 각별히 유의해야 하는데, 중음이 연속적으로 제시되고 있기 때문에 다음에 등장하는 음에 대하여 직전 음에서 미리 준비할 수 있도록 손가락의 힘을 빼고 근육을 유연하게 하여 연속적인 중음 운지를 매끄럽게 연결해야 한다. 이때 중음에서의 두음이 시간차를 두고 연주되지 않도록 두음을 동시에 고르게 연주할 수 있는 활의 각도와 압력에 대하여도 생각하여 보길 권한다. 또한 피아노 오른손과 진행을 같이하되, 왼손의 지속음을 화성적으로 채워주기 위한 알맞은 음색을 고려해야 한다. 오스티나토의 움직임을 생각하여 자칫 음악이 지나치게 흐르거나 앞으로 진행되는 것을 지양하고, 제자리를 도는 듯 연주하는 것이 분위기에 알맞은 진행으로 간주된다. 이때 특히 활의 움직임에 유념하여 활의 속도가 자칫 빨라져 고르지 못하게 연주되는 것을 주의해야 한다.

57마디부터 주제 선율의 특징인 완전5도 음정의 도약이 전경(Foreground)에 다시 나타나 악곡에 통일성을 부여한다. <악보 5>

<악보 5> 1악장의 B 부분 : 오스티나토와 페달 포인트

The musical score is for the B section of the first movement, featuring violin and piano parts. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#). The score is divided into two systems, starting at measure 51 and 55 respectively.

Annotations and Performance Instructions:

- 반음계적 하행** (Semi-tonal descent): Located in the piano part at the top right, indicating a descending line.
- 바이올린과 피아노 오른손: 어둡고, 고르게 연주** (Violin and piano right hand: play dark and even): A general instruction for the right hand of both instruments.
- Tonic Pedal Point**: Indicated by a blue box in the piano left hand, showing a sustained bass note (B).
- ostanito**: Indicated by a blue circle in the violin part, marking a section of the melody.
- p** (piano): Dynamic marking in the piano part at measure 51.
- legato**: Performance instruction in the violin part at measure 51.
- cresc.** (crescendo): Performance instruction in the violin part at measure 55.
- 주제 선율을 떠올리는 완전 5도** (Recalling the theme with a perfect fifth): Annotation in the piano part at measure 55, pointing to a specific interval.

The score includes staves for Violin (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The piano part features a prominent Tonic Pedal Point in the left hand.

2.1.6. A" 부분 (마디 69 - 78)

64마디에 제시된 피아노 최저 음역의 B 지속음은 이후 제시되는 바이올린 부분의 조성인 C Minor의 이끄음이 되어 부드러운 연결을 형성하고 있다.

69마디부터 조표는 F Minor로 변화하지만, 도입은 딸림화음인 C Minor 화음으로 구성되어 이 부분 이후 등장할 F Minor 화음의 효과를 극대화하고 있다. 69-70마디 주제의 첫 6음(C-G-C-D-E^b-A^b) 또한 바이올린에서 딸림조인 C Minor로 제시된다. 주제는 두 번 반복되는데, 이때 바이올린 연주자는 이전의 화성적 움직임에 중점을 두고 긴장을 고조시키며 진행했던 것과는 상반되도록 A 부분 맨 처음 등장한 주제 선율을 회상하며 고요하고 어둡게 연주한다. <악보 6>

<악보 6> 1악장의 A" 부분 : 주제 선율의 재현

64 *molto rit.*
 B Minor의 Tonic Pedal Point 이자 뒷 부분 C Minor의 이끄음
mp
 주제 선율이 딸림조인 C Minor로 제시됨

69 *a tempo*
 F Minor
 V

2.1.7. 경과구 ③ (마디 79 - 88)

피아노는 으뜸음인 F에 도착하여 처음으로 넓은 음역으로 분포된 7화음과 9화음을 통해 주제 선율을 연주한다. 동시에 바이올린은 여섯잇단의 32분음표로 연주되는 빠른 음계(Scale)의 연속되는 진행을 통하여 경과적인 상황을 연출한다. 또한 바이올린은 약음기(Con Sordino)를 통하여 음색적 변화를 형성하고, 전경(Foreground)이 아닌 후경(Background)에 장식적으로 이용된다.

앞서 언급했듯이 이 부분이 바로 프로코피에프가 직접 바이올린의 스케일 부분을 묘지에서 부는 바람처럼 연주해달라고 요청한 부분이기도 하다.¹⁰⁷⁾ 바이올린 연주자는 이 부분에서 재빠르게 진행되는 왼손 스케일과 활의 압력과 속도(Bow Speed)의 조절을 통해 음산하고 고요하게 부는 바람의 음색을 표현하길 권한다. 특히 이때 피아노에서 등장하는 주제의 화성적 변화에 유의하고, 전경이 아닌 배경으로서 음향적 효과에 대하여 중점을 두고 연주해야 한다.

동시에 이 부분 동안 F Minor 화성 단음계의 이끄는 음인 E 대신 단2도 내려간 E♭이 사용되어 선법적 성격(F-Aeolian)이 강화되고 있다. <악보 7>

<악보 7> 1악장의 경과구 ③ : 여섯잇단음표 스케일

107) 본 논문의 제IV장 1.작품 배경을 참고하라.

2.1.8. A^{'''} 부분 (마디 89 - 107)

주제가 원조인 F Minor에서 다시 재현되며, 피아노의 저음역 옥타브 병진행에 바이올린의 피치카토(Pizzicato)가 장식적으로 중첩된다. 특히 바이올린의 연속되는 저음 피치카토에 Recitando(낭독하듯)라는 지시어가 데크레센도(Decrescendo)와 함께 기보 되어 있다.

이 부분을 연주할 때는 주제 선율을 고요하게 연주하고 있는 피아노와 상반되는 분위기인 다소 강한 피치카토로 시작하되, 지시어인 Recitando와 점차 작아지는 악상을 고려하여 마치 혼잣말을 하는 듯한 기괴한(Grotesque)분위기를 형성하고, 점차 축소되는 리듬을 고려하여 연주해야 한다. <악보 8>

<악보 8> 1악장 A^{'''} 부분 : 기괴한 분위기의 피치카토

89 *pizz. recitando* *mp* *p*

98 *pizz. recitando* *mp* *p* *mp*

피치카토로, 낭독하듯이

주제 선율

2.1.9. 제 1악장의 연주 방향 종합

제 1악장의 전반에는 어둡고 스산한 분위기가 깔려있는데, 이러한 분위기는 <바이올린 소나타 제 1번>이 그의 다른 바이올린 작품들에 비하여 특별히 진지한 작품으로 평가받는 것에 크게 일조하는 요인일 것이다. 이는 앞서 여러 번 언급하기도 했지만, 1악장의 경과구 ③의 바이올린 음계 부분에 대한 프로코피예프의 조언에서도 확인 할 수 있다.¹⁰⁸⁾ 연주자는 이와 같은 작곡가의 의도를 파악하여 어두운 분위기를 형성하며 연주해야 한다.

1악장은 악장 전반에 걸쳐 Andante Assai의 느린 템포로 진행되며, 특별히 고조되거나 변화되는 부분이 극명하게 눈에 띄지는 않는다. 하지만 그럼에도 불구하고 곡의 진행에 있어서 긴장감이 떨어지지 않도록 유의하며 연주해야 하는데, 이는 감정의 서정성이나 기교적인 부분에 대한 것은 아니며, 곡의 어두운 분위기에 대한 긴장을 말하는 것이다.

이러한 분위기는 1악장에 자주 등장하는 동형진행, 오스티나토 등을 통해서도 발견된다. 이와 같은 요소들은 ‘반복’이라는 특징을 공통으로 가지는데, 1악장에서의 반복은 강조의 의미를 담고 있는 반복은 아니라고 판단되며, 필자는 이러한 반복되는 진행을 통해 공허함, 허탈함, 냉소적인 분위기가 형성된다고 생각한다. 따라서 곡이 앞으로 흐르면서 진행되는 것보다는 마치 제자리를 도는 듯 사색적이면서도 내면적 어두움이 깊어지는 느낌으로 연주해야 한다. 특히 지나친 감정 분출은 자제하는 것이 곡의 전반적인 음산한 분위기와 맞아떨어질 것이다.

이때 유의해야 하는 것은 음색과 악상(Dynamic)이다. 특히 1악장의 바이올린 부분에서는 비교적 낮은 음역에서 진행되는 선율이 다수 등장하는데, 특히 바이올린의 가장 낮은 음역의 줄(String)인 G현에서 연주해야 하는 부분이 많이 나타난다. 이러한 부분에서 바이올린 연주자는 G현 음색의 특징을 고려하여, 두터우면서도 특유의 울림이 느껴지는 G현의 음색을 통해 어두운 분위기를 형성하고, 자칫 둔탁한 음색으로 치

108) 본 논문의 제IV장 1.작품 배경을 참고하라.

우칠 수 있는 현의 특징을 고려하여 활의 밀도와 아티큘레이션, 속도 등에 각별히 유의하며 연주하기를 권한다.

어두운 분위기로 연주하는데 있어서 가장 큰 역할을 하는 것은 그러한 분위기의 음색을 표현해야 하는 활의 타법이다. 연주자는 부분에 따라 알맞은 활의 속도와 아티큘레이션 등의 활의 타법에 대하여 연구해야 하며, 이를 통해 곡의 알맞은 음색을 구현할 수 있다. 특히 1악장에서는 대체적으로 지나치게 빠른 속도로 활을 쓰는 것을 지양하고, 활의 밀도를 높여 연주해야 한다.¹⁰⁹⁾ 그뿐만 아니라 1악장의 특징적 요소인 동형진행, 오스티나토로 진행되는 반복 등에서 고르게 연주할 수 있도록 특별히 주의해야 한다.

또한 1악장에서는 기교적(Technique)으로 까다로운 중음과 좁은 음역인 2도 간격의 진행이 주를 이루며 등장하는데, 바이올린 연주자는 이러한 부분의 음조에 각별히 유의하여 정확한 화성의 진행이 이루어질 수 있도록 기교적인 부분에 대한 해결을 우선해야 한다. 이를 통해 끊임 없이 연결되고, 부유하는 듯한 어두운 분위기의 1악장의 진행이 알맞게 표현될 수 있을 것이다.

109) 단, 경과구 ③의 음계 부분은 예외로, 묘지에서 부는 바람의 표현을 위해 활의 속도를 높이고, 스산한 분위기를 형성해야 한다. 이 부분에서 바이올린은 후경에 위치하기 때문에 활의 밀도 또한 높지 않아야 한다. 본 논문의 제IV장 2.1.7. 경과구 ③을 참고.

2.2. 제 2 악장

2악장의 빠르기말은 Allegro Brusco(쾌활하고 거칠게)라는 빠르기말이 명시되어 있으며, 전반적으로 종전의 느린 악장과 대비되는 힘차고 강렬한 느낌으로 빠르게 진행된다. 조성은 C Major로, 박자는 2/2박자로 구성되어 있다.

형식은 <제시부(Exposition) + 전개부(Development) + 재현부(Recapitulation)>로 구성되는 소나타 형식(Sonata Form)을 따르고 있지만, 전통적인 소나타의 조직 관계인 제 1주제와 제 2주제의 관계가 으뜸조(Tonic Key) - 딸림조(Dominant Key)로 구성되어 있지 않다. 대신 제 1주제와 제 2주제의 관계는 으뜸조 - 버금딸림조(Subdominant Key)의 관계로 구성되어있으며, 이는 17세기부터 19세기까지 공통관습시대(Common Practice Period)를 지배하였던 소나타 형식의 조직 관계인 으뜸조 - 딸림조의 관계를 벗어나기 위한 장치로 이해된다.

또한 장음계(Major Scale)와 단음계(Minor Scale)의 사용과 더불어 어쿠스틱 음계(Acoustic Scale)¹¹⁰⁾, 온음 음계(Whole Tone Scale)¹¹¹⁾, 도리안 선법(Dorian Mode)¹¹²⁾ 등의 선율적 사용, 구조적 사용이 빈번히 나타난다.

2악장의 전체적인 형식 구조를 정리하자면 다음과 같다. <표 3>

110) 리디안 선법의 C-D-E-F#-G-A-B에 7음이 낮아진 C-D-E-F#-G-A-B \flat 형태로 리디안 도미넌트(Lydian Dominant)로도 불리운다. Vincent Persichetti *Twentieth-Century Harmony* (New York City: W. W. Norton & Company, 1961), 44.

111) 반음계의 음을 하나씩 건너뛰 C-D-E-F#-G#-A#인 6개의 온음으로 구성되어 있다. 주로 기악 음악에 사용되며, 글린카, 리스트, 특히 드뷔시에 의해 자주 사용되었다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 1193.

112) 교회선법 중 제1선법으로, 첫 음과 중지음이 D음인 온음계로 D-E-F-G-A-B-C로 구성되어 있다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 274.

<표 3> 2악장의 형식 구조

형식		마디	조성
제시부	제 1주제부	1마디 - 37마디	C Major
	경과구	38마디 - 49마디	C Major
	제 2주제부	50마디 - 83마디	F Major
	코데타	84마디 - 102마디	F Major
전개부	부분 A	103마디 - 114마디	D Minor
	부분 B	115마디 - 128마디	G Minor - F# Minor
	부분 C	129마디 - 138마디	D b Major - D Minor
	부분 D	139마디 - 152마디	G Minor
	부분 E	153마디 - 174마디	E Minor - F# Minor
	부분 D'	175마디 - 187마디	A b Major
	부분 E'	188마디 - 215마디	E b Major
재현부	경과구	216마디 - 227마디	C Major
	제 1주제부 재현	228마디 - 244마디	C Major
	경과구	245마디 - 256마디	F# Minor - F Major
	제 2주제부 재현	257마디 - 270마디	C Major
	코데타	271마디 - 300마디	C Major

2.2.1. 제시부 : 제 1 주제부 (마디 1 - 37)

바이올린과 피아노는 주제 선율을 4분음표 음가로 서로 주고받으며 호케투스(Hocket)¹¹³⁾ 방식으로 작곡되었다. 이때 피아노 부분에서는 토카타적 요소의 특징이 나타나며 강렬한 타악기적인 특징을 가지는데, 바이올린 또한 비슷한 음과 리듬의 형태로 피아노와 교차되며 등장한다.

바이올린 연주자는 악보에 표기된 *Marcatissimo e pesante*(확실히 강조하고 묵직하게)를 고려하여 피아노의 음향과 동등하게 연주해야 한다. 특별히 악보에는 Π 활이 계속해서 명시되어 있는데, 내리는 활(Down Bow)을 연속적으로 사용하여 타악기적인 효과를 극대화할 수 있다. 이때 활의 타법(Bow Stroke)은 짧으면서도 강한 압력으로 연주해야 한다.

1-4마디까지의 주제 선율은 C 어쿠스틱 음계(C-Acoustic Scale)인 C, D, E, F#, G, A, Bb 으로 구성되어 있다. 또한 1-7마디까지 바이올린 성부의 쉼표로 나누어진 악절(Phrase)들의 부각되는 첫음과 끝음이 각각 C, B, Bb, B, C 로 이루어져 전체적으로 보면 C음과 Bb 음을 구조적 뼈대로 주제가 구성되었음을 알 수 있다. <악보 9>

113) 중세, 특히 13-14세기의 다성 음악에서 많이 사용된 기법의 하나로 그 어원은 ‘딸꾹질’에 있다. 선율을 쉼표로 짧게 단절하며, 2성 또는 그 이상의 성부 사이에서 엇갈려 등장한다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 1777-1778.

<악보 9> 2악장 제시부 : 제 1주제부의 등장

동시에 제 1주제는 크게 두 가지 요소로 구성되어 있다. 첫 번째 요소는 1-4마디에 나타나는 4분음표 음가의 동음반복(3회), 8분음표 순차진행 (바이올린과 피아노 교차), 4분음표 아르페지오로 이루어져 있다. <악보 9-1>

<악보 9-1> 제 1주제부의 첫 번째 요소

두 번째 요소는 5마디부터 바이올린에 나타나는데, C Major의 이끄림인 B에서 으뜸음으로 상행하는 순차진행과 도약진행이 섞인 8분음표의 연속진행으로 이루어져 있다. 이때의 8분음표는 이끄림에서 으뜸음을 향해 나아가는 듯한 방향성을 가지고 연주하기를 권한다. <악보 9-2>

<악보 9-2> 제 1주제부의 두 번째 요소



이 두 가지 요소는 전개부(Development)인 103-215마디에서 지속적으로 이용된다.

2.2.2. 제시부 : 경과구 (마디 38 - 49)

종전에 등장하지 않았던 셋잇단음표가 37마디의 마지막 박에 등장하며 경과구로의 형식적 구획점을 형성한다.

38마디부터 44마디까지 같은 음형의 동형진행을 반복하며 장2도의 화성적 움직임을 통해 경과적인 상황을 만든다. 또한 38마디부터 46마디까지 각 마디의 강박에 연주되는 피아노의 첫 음이 A \flat , F \sharp , B \flat , A \flat , F \sharp , A \flat , C, B \flat , D+E로 구성되어 있어 전체적으로 보자면 온음음계(Whole-tone Scale, C-D-E-F \sharp -A \flat -B \flat)를 구조적 뼈대로 악구(Phrase)가 형성되어 있음을 알 수 있다. <악보 10>

<악보 10> 2악장 제시부 경과구 : 동형진행, 온음음계

○ 같은 음형의 동형진행
 Whole-tone Scale

The musical score shows measures 38 through 49. The piano part has a consistent rhythmic accompaniment. The melody in the right hand features a sequence of chords and notes that follow a whole-tone scale pattern. Red boxes and blue circles are used to highlight specific musical elements as defined in the legend. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'ff pesante' (fortissimo pesante).

38마디부터 바이올린과 피아노에 교차하여 나타나는 짧은 리듬 형식의 연속은 앞부분과 대조적으로 비교적 가볍고 예민하게 연주해야 한다. 또한 같은 음형을 바이올린과 피아노가 주고받으면서 연주하기 때문에 연주자 간의 긴밀한 호흡이 중요하다. 특히 동음반복으로 나타나는 셋잇단음표는 타악기적 효과를 낼 수 있도록 활 아랫부분에서 짧게 튀기는 주법(Spiccato)으로 연주하면 효과적일 것이다. 곧이어 등장하는 4분음표, 8분음표 음형은 슬러(Slur)로 구성되어 셋잇단음표의 긴장을 완화하는 효과가 나타난다. 하지만 마찬가지로 짧은 음형의 진행 속에 있기 때문에 템포(Tempo)가 느려져 곡의 흐름에 방해가 되는 것은 주의해야 한다. 41마디부터 시작되는 크레센도를 45마디의 포르티시모(Fortissimo)까지 진행하며 활의 양을 점차 확대하여 포르티시모와 Pesante(무겁게)가 등장하는 4분음표에서는 전체 활(Full Bow)을 사용하여 무게감이 느껴지면서도, 박진감 있게 연주해야 한다. 단, 음 사이를 지나치게 연결하여 곡의 긴장감을 떨어트리지 않도록 주의한다.

2.2.3. 제시부 : 제 2주제부 (마디 50 - 83)

제 1주제의 요소인 동음반복이 48-49마디에 나타나며 제 2주제를 향해가는 짧은 연결구의 모습을 보인다.

이후 등장하는 제 2주제부는 50마디부터 시작하며 버금 딸림음조(Subdominant Key)인 F Major를 조성으로 삼고 있다. 분절적이고 동기적인(Motivic) 제 1주제와 달리 제 2주제는 피아노의 반주에 바이올린의 선율이 얹혀진 명확한 화성음악(Homophony)¹¹⁴⁾을 형성하고 있다.

제 2주제는 이 곡에서 처음으로 등장하는 선율적 요소로 바이올린 연주자는 50마디에 명시된 Eroico(영웅적인, 당당하게)라는 지시어에 대하여 깊이 있게 생각해 볼 필요가 있다. 특별히 이 곡은 전시 중 작곡되

114) 어떤 한 성부가 주선율을 담당하고 다른 성부는 주선율을 화성적으로 반주하는 형태이다. 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 1776.

었던 만큼 당시 사회주의 리얼리즘 노선에 따라야 했던 작곡가가 해당 선율에 Eroico의 성격을 담아 정부와 군에 대한 찬양과 인민에게 희망의 메시지를 내포했다고 해석할 수 있다. 연주자는 이러한 성격을 고려하여 영웅적 색채 표현에 대하여 생각하고, 당당하고 비장하게 연주해야 한다. 악보에 지시된 G현(IV)에서의 연주를 통해 포지션(Position)이 올라갈수록 극대화된 긴장을 유지하도록 비브라토와 소리의 질(Tone Quality), 명시된 다이내믹(Dynamic)에 유의하며 힘 있게 연주하도록 한다. <악보 11>

<악보 11> 2악장 제시부 : 제 2주제부의 등장

제 2주제 : 화성음악

제 1주제의 요소 : 동음 반복

48

53

59

eroico

IV

F Maior

espress.

V

2.2.4. 제시부 : 코데타 (마디 84 - 102)

코데타의 조성 구성은 F Major(86마디) - A Minor(92마디) - F Major(96마디)로 되어있다. 84마디 코데타의 시작은 바이올린의 8분 음표로 이루어진 셋잇단음표 순차상행과 피아노의 당김음(Syncopation) 동형진행으로 경쾌하게 나아간다.

종전에 등장하지 않았던 바이올린과 피아노의 무궁동적 셋잇단음표 연속진행과 피아노의 옥타브 병진행, 그리고 86마디부터 바이올린의 셋잇단음표 진행에 부여되는 규칙적 악센트, 당김음, 부점 리듬의 반복적인 사용 등을 통해 으뜸음인 F로 끝마치는 종지(103마디)로의 추진력을 강화하고 있다.

이 부분에서는 바이올린 부분에 추진력을 극대화 시키는 요소들이 자주 등장하는데, 빠르게 움직이는 셋잇단음표와 부점 리듬을 날렵하게 처리해야 한다. 활의 움직임과 왼손 움직임의 정교함과 리듬감이 느껴지도록 연주해야 하며, 악보에 제시된 악센트에도 각별히 유의하도록 한다. 이때 악상은 포르테로 처음부터 끝까지 유지되는데, 활의 에너지가 중단되지 않게 계속해서 긴장(Tension)을 고조시켜야 한다. 긴 구절(Phrase) 끝에 등장하는 F음(100-101마디)은 특히 강하고 날카롭게 들릴 수 있도록 짧고 강한 압력이 더해진 빠른 활로 연주한다.

끝으로 제 1주제의 요소인 동음반복이 바이올린과 피아노의 리듬적 유니즌(Rhythmic Unison)으로 제시되어 타악기적 효과로 긴장감을 극대화 시키며 제시부가 마무리된다. <악보 12>

<악보 12> 2악장 제시부 코데타 : 셋잇단음표 연속 진행

* 추진력을 극대화 시키는 요소

- : 규칙적 악센트
- : 붓점 리듬의 동형 진행
- : 셋잇단음표의 연속 진행
무궁동적 특징을 갖게함

순차 상행

Syncopation

87

f con brio

F Major

92

A Minor

96

F Major

pesante

101

1주제의 요소인 동음 반복 사용,
타악기적 효과로 긴장감 극대화

2.2.5. 전개부 : 부분 A (마디 103 - 114)

섬표 이후 진행되는 전개부의 시작은 종전과 대비되는 짜임새(Texture)가 나타나는데, 바이올린 솔로로 중음(A, F)을 도입하여 단절감을 형성하며 이전과 상반된 구조를 강화하고 있다. 바이올린은 103마디부터 106마디까지 동음반복과 더불어 한음씩 더하는 움직임을 형성하고(F-E-D), 107마디부터 피아노가 이를 이어받아 점진적인 크레센도를 형성하고 있다.


또한 전개부의 조성은 D Minor를 갖지만 103마디부터 110마디까지의 음소재는 도리안 선법으로(D-Dorian Mode, D-E-F-G-A-B-C), 온음계적(Diatonic) 음향을 형성한다. 이후 111마디부터 C#, G#, B♭의 반음계적(Chromatic) 변화음(Variants)이 하나씩 덧붙여져 온음계적 음향에서 반음계적 음향으로의 점진적 변화를 형성하고 있음을 관찰할 수 있다.


12마디에 걸쳐(103-114마디) 나타나는 음계의 변화와 음정, 화성, 다이내믹의 확장을 통해 음향의 확대가 이루어지는데, 이때 바이올린 연주자는 악상과 함께 활의 움직임에 각별히 유의하여 연주해야 한다. 꾸밈음으로 표현된 음들을 슬러로 처리하면서 현의 교차 이동(String Crossing)으로 연주하게 되는데, 처음에는 유연하고 부드럽게 마치 아르페지오 주법(Arpeggio)처럼 연주하고, 크레센도가 진행될수록 점점 강하게 활을 꺾어 음향적 상승효과와 긴장감 고조를 극대화해야 한다. 이때 피아노에 나타나는 화성의 움직임을 들으며 음악을 함께 진행하는 것이 고조되는 불협화음을 표현하기에 수월할 것이다. <악보 13>

<악보 13> 2악장 전개부 부분 A : 온음계적 -> 반음계적

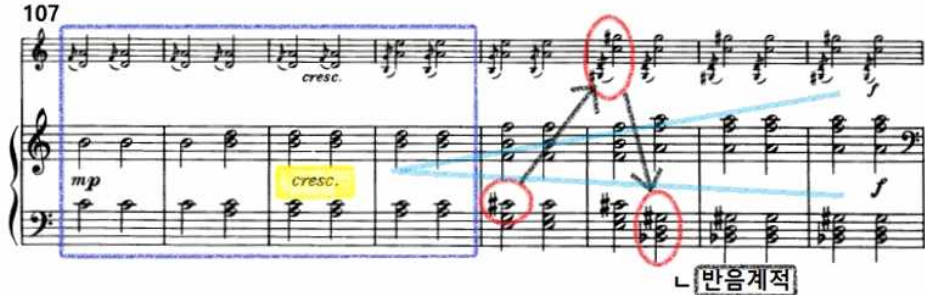
1. 바이올린 한음씩 하행- 음역 확대
 2. 피아노 추가- 음향 확대
 3. 크레센도로 다이내믹 극대화
 4. 온음계적->반음계적 변화로
 화성적, 음향적 긴장감 고조

D-Dorian Mode
 ↓
 온음계적





107



반음계적

2.2.6. 전개부 : 부분 B (마디 115 - 128)

115마디부터 피아노의 최저 성부에서 제 1주제가 등장한다. 이는 118마디에서 바이올린으로 옮겨가 악절의 반복을 통하여 변주된다. 이후 다시 피아노와 바이올린에 각각 교차로 등장한다.

이 부분의 조성은 F Major(115-117마디) - G Minor(118-122마디) - F# Minor(123-125마디) - F Major(126-128마디)로 구성되어 있는데, 이러한 잦은 반음계적 전조(Chromatic Transition)와 반음계적 진행(Chromatic Progression)으로 불안정하고 경과적인 상황을 형성하고 있다. <악보 14>

<악보 14> 2악장 전개부 부분 B : 제 1주제의 재등장

The musical score for Part B of the 2nd Movement shows the first theme's re-entrance. The score is divided into three systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The first system (measures 115-118) is in F Major, marked *marcato*. The second system (measures 119-122) is in G Minor, marked *mp*. The third system (measures 123-126) is in F# Minor, marked *marcato*. The fourth system (measures 127-128) is in F Major. A legend indicates that the first theme is played alternately by piano and violin.

Legend: 제1주제의 제 1주제가 피아노와 바이올린에 교차하며 등장

2.2.7. 전개부 : 부분 C (마디 129 - 138)

코데타에서 등장했던 요소인 바이올린의 연속되는 셋잇단음표 음형과 피아노의 옥타브 병진행이 활용된다. 조성은 126마디부터 피아노 최저 성부의 반음계적 하행을 통해 129마디에 D \flat Major로 옮겨간다. 이후 134마디에서 D \flat 과 C \sharp 의 이명동음 전조(Enharmonic Modulation)를 활용해 C \sharp 을 이끄는 D Minor로 전조 된다.¹¹⁵⁾ <악보 15>

<악보 15> 2악장 전개부 부분 C : 제시부 코데타의 요소 재등장

The musical score for Part C of the 2nd Movement is shown. The piano part features a forte (*f*) tenuto and a syncopation. The violin part includes a syncopation and a sequence of eighth notes. The key signature changes from D \flat Major to D Minor. The score is annotated with a legend indicating that the elements from the Coda are re-emerged. The key signature change is noted as being for the purpose of the modulation, using the enharmonic equivalent of D \flat to D Minor.

115) 관계조가 아닌 먼 조로 전조할 때 이명동음 전조가 사용되는데, D \flat - D로의 반음 관계의 조는 조표 차이가 크게 나기 때문에 공통화음을 찾기 어렵다.

2.2.8. 전개부 : 부분 D (마디 139 - 152)

바이올린과 피아노는 139마디부터 단선율로 서로 모방하는 대위적 움직임(Contrapuntal Gesture)을 형성한다. 두 악기는 두 마디(139마디, 140마디)의 독립적 움직임 이후 141마디에서 리듬적 유니즌으로 화합되는 형태를 보인다. 이러한 패턴은 세 마디를 주기로 반복되어 악절을 형성한다. 이 부분의 빠르기말은 *Poco piu tranquillo*(다소 고요하게)로 제시되는데, 이에 따라 바이올린과 피아노의 움직임은 고요하게 진행하되 리듬적 유니즌이 반복되는 구간에서는 악보에 제시된 악센트를 통해 입체감을 형성하여 음형의 변화를 표현해야 한다. 단, 악센트의 구사가 지나치게 과해지지 않게 유의한다.

동시에 142마디부터 피아노의 저음역에서 옥타브로 제 1주제의 첫 번째 요소인 세 번의 4분음표 동음반복이 제시된다. 이는 147마디부터 동음반복을 포함한 8분음표 음형으로 변주된다. 또한 147마디부터 139마디의 8분음표 선율을 두 배로 늘린 4분음표 진행이 관찰되며, 148마디부터 제시되는 *Accelerando*(점점 빠르게 하는)를 통해 새로운 긴장감을 형성한다. <악보 16>

<악보 16> 2악장 전개부 부분 D : 대위적 움직임, 동음반복

Poco più tranquillo

p. espress.

p

espress.

바이올린과 피아노의
대위적 움직임

리듬적 유니즌 :
화합의 형태

제 1주제의 첫번째 요소 : 동음 반복

부분의 선율을
두배 늘린 변주 형태

mp

dim.

p

accelerando

espress.

ㄴ 제 1주제 첫번째 요소(동음 반복)의 변주 형태

2.2.9. 전개부 : 부분 E (마디 153 - 174)

153마디부터 제 1주제의 두 번째 요소인 도약과 순차진행이 포함된 음형이 제 1주제와 동일한 리듬으로 나타난다.

또한 159마디부터 피아노 부분에서 2분음표로 동음반복이 등장하는데, 이는 제 1주제의 첫 번째 요소인 4분음표 동음반복의 리듬이 확대된 형태이다. 이때 바이올린 부분에서 진행되는 순차상행을 통해 경과적 성격이 형성된다.

전체적인 조성은 E Minor(153마디) - F# Minor(162마디)로 구성되어 있으며, 모두 딸림화음으로 도입된 뒤 단7화음(Minor 7th Chord), 증3화음(Augmented Triad)등으로 진행되어 으뜸화음(Tonic Chord)으로의 해결과 명확한 종지를 피하고 있다. 이를 통하여 전개부의 경과적 성격을 유지한다. <악보 17>

<악보 17> 2악장 전개부 부분 E : 제 1주제의 두 번째 요소 등장

Più mosso

제 1주제의 두 번째 요소
: 도약 + 순차진행

155

cresc.

cresc.

순차상행

159

제 1주제의 첫 번째 요소(동음반복)

이후 167마디부터 제 1주제의 첫 번째 요소인 세 개의 4분음표 동음반복이 바이올린에 등장하고, 피아노에서도 제 1주제의 첫 번째 요소인 4분음표 동음반복, 8분음표 순차진행이 재현된다. 이때 바이올린과 피아노에서 $A\flat - G - G\flat - F - E - E\flat - D$ 음을 교차로 반음씩 하행하면서 경과구적 진행을 보인다. 이러한 구절(Phrase)은 포르티시모의 악상으로 두 번 반복된다. <악보 18>

<악보 18> 2악장 전개부 부분 E : 제 1주제의 첫 번째 요소 등장

167

173

ff

ff

제 1주제의 동음 반복

제 1주제의 8분음표 순차진행

반음씩 하행, 경과구적 요소

2.2.10. 전개부 : 부분 D' (마디 175 - 187)

139마디에 제시되었던 빠르기말 Poco più tranquillo(다소 고요하게)가 175마디에 다시 등장하고, 피아노와 바이올린이 교차하며 동일한 요소로 대위법적 진행을 반복한다.

일곱잇단음표의 짧은 경과구를 지나 181마디부터 제 1주제의 두 번째 요소가 다시금 등장하여 분위기를 환기시킨다. <악보 19>

<악보 19> 2악장 전개부 부분 D': 대위법적 진행, 제 1주제의 요소

The musical score for Part D' (measures 175-187) is presented in two systems. The first system, measures 175-177, is marked 'Poco più tranquillo' and 'p espress.'. It features a violin and piano duet. A box labeled '바이올린과 피아노의 대위법적 진행' (Counterpoint between violin and piano) points to the first system. The second system, measures 178-187, starts at measure 178, marked 'mp'. It includes a '짧은 경과구' (short transition) and '제 1주제의 두 번째 요소' (second element of the first theme). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2.2.11. 전개부 : 부분 E' (마디 188 - 215)

Tempo I (원 템포)로 빠르기말이 변화한다. 제 1주제의 두 번째 요소가 188마디부터 사용되며 부분 E(154마디)와 동일한 형태의 동형 진행을 통해 192마디에서 E \flat Major로 전조된다. 원조(C Major)와 같은 으뜸음을 사용하는 C Minor의 나란한 조성인 E \flat Major를 통해 이후 곧바로 제시될 재현부로의 부드러운 진행을 유도하고 있다.

또한 192마디부터 제 1주제의 첫 번째 요소가, 196마디부터는 제 2주제가 활용되며 전개된다. <악보 20>

<악보 20> 2악장 전개부 부분 E' : 제 1주제, 제 2주제의 요소

The musical score for Part E' of the 2nd Movement, measures 188 to 215, is presented in E \flat Major and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 188-191) features the first theme, marked 'Tempo I' and 'mf'. The second system (measures 192-215) features the second theme, marked 'eroico' and 'ff'. The score includes annotations for '제 1주제의 첫번째 요소' (First element of the first subject) and '제 1주제의 두번째 요소' (Second element of the first subject). The score also includes dynamic markings like 'ord.' and 'espress.'.

2.2.12. 전개부 : 경과구 (마디 216 - 227)

마디 216부터 원조인 C Major로 돌아오며 제 1주제의 요소인 동음반복이 4마디 주기로 계속되어 제시된다. 특히 224마디부터 진행되는 악절에서는 종전의 반복된 구절보다 반음 상승하였고, 동음반복이 옥타브를 오가며 진행되어 재현부로 향하는 경과구의 극적인 특징을 더하고 있다. <악보 21>

<악보 21> 2악장 전개부 경과구 : 제 1주제의 요소 확대

①, ② 구간 반복(제 1주제의 요소 사용)
③ 반음 상승, 옥타브 도약 등 음향의 확대

옥타브 도약

아직은 제 1주제가 완전한 형태로 제시되지 않으며, 첫 번째 요소만 활용된다. 으뜸음인 C가 피아노 최저 성부에 반복되어 원 조성으로 회귀되었다는 인상을 강화시킨다.

2.2.13. 재현부 : 제 1주제부의 재현 (마디 228 - 244)

이후 228마디부터 제시부의 맨 처음에 등장했던 제 1주제가 완전한 형태로 재현되어 재현부의 시작을 알린다. <악보 22>

<악보 22> 2악장 재현부 : 제시부의 제 1주제 완벽 재현

The image shows a musical score for the first subject of the first movement, measures 228-244. The score is written for two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood marking is *marcatissimo e pesante*. The dynamics are *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into two systems. The first system (measures 228-233) is enclosed in a red box and has a label "제 1주제의 완벽 재현" (Perfect reproduction of the first subject) pointing to it. The second system (measures 234-244) is also enclosed in a red box. The measure numbers 228 and 233 are indicated in small boxes at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

2.2.14. 재현부 : 경과구 (마디 245 - 256)

245마디부터 제시부의 경과구와 동일한 형태로 동형진행이 재현된다. 네 마디별로 화성은 F# Minor Chord - F Major Chord - D♭ Major Chord - F Major Chord로 진행되며 잣은 버금딸림화음 (Subdominant Chord)의 활용으로 제 2주제로의 부드러운 연결을 유도하고 있다. <악보 23>

<악보 23> 2악장 재현부 : 제시부 경과구의 재현

○ □
: 38마디 부터 시작된
제시부의 경과구를
재현하는 동형진행

246

F D♭ F

f# F

a piacere un poco

2.2.15. 재현부 : 제 2주제부 재현 (마디 257 - 270)

종전의 경과구의 동형진행은 251마디에서 바이올린 부분에 *a piacere un poco rit.*(임의로 연주하면서 점점 느리게)라는 지시어가 제시된 마치 카덴차(Cadenza)와 같은 분위기로 전환된다. 이때 연주자는 뒤이어 257마디부터 등장하는 제 2주제부의 재현을 향한 경과구의 역할에 대해 생각하고, 임시표와 화음의 변화(잡은 반음 등장)에 유의하며 여유롭고 점점 사라지듯 연주한다. 이후 257마디부터 원조로 제 2주제가 재현된다. <악보 24>

<악보 24> 2악장 재현부 : 제1주제 제 2주제부의 재현

250 *a piacere un poco rit.* *mf* *a tempo* 1

257 *p* *cresc.* *espress.* *f*

266 *f*

C Major

제 2주제부의 재현

cadenza 같은 경과구

2.2.16. 재현부 : 코데타 (마디 271 - 300)

271마디부터 코데타가 시작된다. 으뜸화음인 C Major의 3화음으로 도입되며, 제시부의 코데타와 동일한 방식으로 전개된다. <악보 25>

<악보 25> 2악장 재현부 : 제시부 코데타의 재현

제시부 코데타의 재현

271 *ff con brio*

C Major

274

이후 285마디 네 번째 박자부터 바이올린에서 피치카토와 아르코(Arco)가 교차, 반복되면서 제시부 코데타의 변주된 형태를 보인다. 이는 끝을 향해 끊임없이 진행되는 셋잇단음표 사이에 강한 피치카토를 등장시켜 곡의 음향과 아티큘레이션의 변화를 주는 모습으로 해석된다. 이때 바이올린 연주자는 네 음의 화음으로 진행되는 피치카토를 한 번에 강하게 뜯어 연주해야 한다. 이를 통해 토카타적 특징이 강하게 나타나며 긴장감이 고조된다.

292마디부터 제 1주제의 첫 번째 요소인 세 번의 4분음표 동음반복 진행이 나타남으로 청자에게 주제를 다시 한번 각인시키며 바이올린의 화려한 상승 음계로 으뜸음에 도달하며 끝을 맺는다. <악보 26>

<악보 26> 2악장 재현부 : 제시부 코데타의 변주

제시부 코데타의 변주된 형태 : 피치카토와 아르코의 반복

제 1주제의 첫번째 요소 등장

ben in tempo

1

ff

13

13

C

상행 선율 : 3옥타브 상승-화려하고 극대화된 마무리

2.2.17. 제 2악장 연주 방향 종합

제 2악장에는 Allegro Brusco의 빠르기말과 함께 타악기적 특징을 수반하는 강렬한 토카타적 요소가 연속적으로 등장하고 있다. 프로코피에프는 오이스트라흐와 오보린의 초연에서 그들의 연주가 마음에 들지 않아 혹평한 바 있으며, 이 곡을 관객이 놀라서 자리에서 뛰어 일어날 정도로 거칠게 연주하라고 조언했다. 프로코피에프는 초연 후에도 거듭 다이내믹 등을 수정하였는데, 특히 2악장의 수정에 더욱 집중하며 각별한 관심을 드러냈다. 이는 초연 멤버였던 오이스트라흐와 오보린의 연주가 보편화되는 것을 지양하기 위함으로, 이러한 사실들을 종합해 보았을 때 작곡가가 의도한 2악장의 음악적 방향이 분명하게 드러난다.¹¹⁶⁾

곡 전반에 걸쳐 등장하는 토카타적 요소는 피아노와 바이올린에 교차하여 등장하는 모습을 자주 보인다. 필자는 이러한 토카타적 요소의 표현에 도움을 얻는 방법으로 바이올린 연주자에게 피아노의 음향과 아티큘레이션을 관찰할 것을 권한다. 토카타적 요소는 프로코피에프의 피아노 음악에서 많이 발견되는 특징이며, 기본적으로 피아노는 타현악기로 타악기의 특징을 지니고 있다. 따라서 활현악기인 바이올린이 이러한 토카타적 느낌을 표현하기 위해서는 피아노의 음향적 움직임과 아티큘레이션을 모방할 수 있도록 활의 타법 등을 연구해야 한다.

특히 소나타라는 장르를 생각하여 볼 때 이는 어느 한 악기를 중심으로 작곡된 곡이 아니며, 바이올린과 피아노가 동등한 위치에 있기 때문에 피아노와 바이올린의 관계는 더욱 긴밀하게 유지되어야 한다. 따라서 바이올린과 피아노 연주자는 같은 음악적 해석을 공유하고, 각기 다른 악기에서 공통으로 표현해야 하는 음악적 방향에 대해 심도 있게 연구해야 한다. 더욱이 2악장 전반에서 발견되는 토카타적 요소인 동음반복, 셋잇단음표의 연속진행, 도약, 순차진행 등이 대위법적으로 피아노와 바이올린에 교차하여 동일하게 등장하고 있기 때문에 각별히 피아노와 바이올린의 음향, 아티큘레이션, 다이내믹 등의 음악적 지향점을 같

116) 본 논문의 제IV장 1.작품 배경을 참고하라.

게 하는 것에 유의해야 할 것이다.

이러한 타악기적 요소의 표현에서 바이올린 연주자로서 주의해야 하는 것은 짧으면서도 강렬한 분위기와 긴장감을 유지할 수 있는 활의 타법으로 연주해야 한다는 것이다. 특히 제 1주제부의 특징적 요소이며, 2악장의 전반에 걸쳐 끊임없이 등장하는 4분음표의 동음반복에서는 내리는 활을 연속적으로 사용하여, 더욱 타악기적 효과를 극대화 시키고 피아노의 음향과 유사한 음향을 구사해야 한다. 이때 바이올린 연주자는 내리는 활을 연속적으로 사용하면서 자칫 무거워지고 둔한 움직임이 전개될 수 있음에 유의하면서도, 곡의 분위기에 맞는 거칠고 무게감이 느껴지는 동음반복에 대하여 표현해야 하는데, 이를 위해 활의 무게가 다소 강하면서도 활의 움직임의 통제가 비교적 수월한 활의 아랫부분에서 연주하기를 권한다. 이를 통해 활의 탄력과 무게감을 동시에 이용하여 더욱 효과적이고 강렬한 토카타적 표현을 구사할 수 있을 것이다.

또한 2악장의 또 다른 주요 요소들인 8분음표 순차진행과 셋잇단음표의 연속되는 진행에서는 방향성을 유지하며 음악이 계속 앞으로 나아가는 듯한 진행감과 긴장감을 유지할 수 있도록 연주해야 한다. 특히 이러한 요소들은 곡 전반에 걸쳐 빠른 속도를 수반하며 진행되기 때문에 왼손의 움직임과 활의 움직임이 완벽하게 일치하여 고르고 선명하게 들릴 수 있도록 기교적 부분의 해결이 우선시 되어야 할 것이다. 이러한 기술적인 부분에 대한 해결은 광범위하게 진행되는 도약에서도 마찬가지로 중요하며, 도약으로 인해 왼손의 움직임이 느려져 곡의 긴장에 방해가 되지 않도록 주의해야 한다.

2악장의 큰 특징 중 하나는 바로 이러한 강렬한 토카타적 진행 사이에 제시부의 제 2주제부에서 화성음악(Homophony)으로 바이올린이 주선율을 담당하며 등장한다는 점이다. 하지만 이는 서정성을 강조하는 선율을 아니며, Eroico라는 지시어에 유의하여 영웅적 분위기를 표현하기 위해 힘차고 당당하게 연주해야 한다. 작곡가가 의도한 곡 전반의 분위기를 해치지 않도록 알맞은 음악적 색채를 고려하며 선율의 움직임을 연주하길 권한다.¹¹⁷⁾

117) 본 논문의 제IV장 2.2.3. 제시부: 제 2주제부에 보다 자세한 연주 방향에 관해 서술함.

2.3. 제 3 악장

고전 소나타의 3악장에 주로 쓰이는 Scherzo와는 달리 Andante (보통의 속도로)라는 지시어가 명시되어 있다. 종전의 악장과 대비되는 느린 악장이며, 바이올린과 피아노의 얇은 2성 짜임새(Texture), 명확한 화성음악(Homophony), 그리고 목가적이고 서정적인 분위기를 가진다. 특히 3악장 전반에 걸쳐 바이올린은 약음기를 사용하게 되어 있는데, 이를 통해 다른 악장과 대조되는 3악장의 분위기가 음색적인 면에서도 부드럽고 몽환적인 음색으로 더욱 분명하게 구별된다.

조성은 F Major이고 4/4박자로 구성된다. 형식은 < A+B+A' > 의 3부 형식을 따르고 있으며, 전체 조성은 F Major - G Minor - E Minor - F Major 로 구획되어, F Major 온음계(Diatonic Scale)에 속하는 음들 중 원조의 으뜸음인 F음을 기준으로 인접한 두 음인 G음과 E음을 으뜸음으로 삼는 두 조성이 주로 사용되었음을 관찰할 수 있다.

3악장의 전체 형식 구조를 다음과 같이 정리할 수 있다. <표 4>

<표 4> 3악장의 형식 구조

형식	마디	조성
A	1마디 - 24마디	F Major
경과구 ①	25마디 - 28마디	F Major
B	29마디 - 39마디	G Minor
경과구 ②	40마디 - 57마디	E Minor
A'	58마디 - 83마디	F Major
경과구 ③	84마디 - 89마디	E Minor
코다	90마디 - 96마디	F Major

2.3.1. A 부분 (마디 1 - 24)

Andante(보통의 빠르기)라는 빠르기말이 명시되어 있으며, 도입부 피아노에 등장하는 16분음표로 구성된 여섯잇단음표는 보조음(Neighboring tone)이 포함된 단선율 음형과 피아니시모(Pianissimo), 레가토(Legato)를 통하여 고요하게 도입된다. 이는 3악장 전반에 걸쳐 나타나는 배경(Background)이 되는 모티브로 이후 4마디부터 바이올린이 피아노와 같은 음형을 연주하며 배경에 나타난다. 전경에는 피아노가 3도로 구성된 주제적 요소를 연주한다. 6마디부터는 피아노와 바이올린에 교차로 등장한다. <악보 27>

<악보 27> 3악장 A부분 : 배경 선율의 교차 등장

1 Andante ♩ = 66

피아노와 바이올린에 교차되어 나타나는 배경 선율

pp legato

con sord.

pp

p

주제적 요소(전경)

5

pp

이후 7마디부터 다시 피아노로 배경의 음형이 옮겨가며, 바이올린은 3도 도약과 반음계적 순차진행이 특징적인 주제 선율을 가진다. 바이올린은 여전히 악음기를 사용하고 있지만, 앞에 배경적 성격을 가진 여섯잇단음표와는 대조되도록 활의 무게를 더하여 활과 현의 마찰력을 높여 밀도 있는 소리로 연주하기를 권한다. 반복되어 등장하는 반음계 순차진행이 9마디(순차상행+순차하행), 11-12마디(순차상행+순차하행), 13-14마디(순차상행)에 걸쳐 점점 음역대가 넓어지는데, 이때 순차상행과 하행이 연결되어 등장하는 부분의 최고 음역인 E음에 표기된 악센트에 유의하여 비브라토를 통해 강조하고 하행하는 것이 효과적이다. 순차상행은 크레센도, 순차하행은 데크레센도로 설정하되, 반음계적 순차진행이 세 번 반복될 동안의 다이내믹은 순차적으로 상승하도록 한다. <악보 28>

<악보 28> 3악장 주제 선율

tenero ed espress.
mp
 12
mf
 17
 18
 주제 선율
 3도 도약
 반음계적 순차진행

2.3.2. 경과구 ① (마디 25 - 28)

25마디부터 악장 중 처음으로 피아노의 저음역부에서 B♭ Major 음계가 11잇단음표로 구성된 상승음형이 제시되며, 최저 성부에 원조의 버금딸림음(Subdominant)인 B♭이 배치된다.

바이올린은 25마디부터 트레몰로와 다양한 꾸밈음들로 피아노의 움직임에 장식한다. 이 부분의 효과적인 표현을 위해 바이올린 연주자는 악보에 적힌 악센트에 유의하며 장식적 효과를 강조하도록 한다. 이때 피아노에서는 반진행이 진행되고, 27마디에서는 25마디가 반복되며 피아노 부분에 옥타브 병진행이 나타난다.

28마디 네 번째 박에서 바이올린은 디미누엔도(Diminuendo)로 트릴을 진행하고, 피아노는 B부분에 등장하는 G음을 향하여 셋잇단음표로 순차상행 하며 경과적 효과를 강조한다. <악보 29>

<악보 29> 3악장 경과구 : 장식적 효과

The image displays a musical score for measures 25 through 28, with annotations highlighting specific decorative effects. Measure 25 features a piano part with a B♭ Major scale in the left hand, marked 'B♭Major 음계', and a violin part with a tremolo, marked '장식적 효과'. Measure 27 shows an octave shift in the piano left hand, marked '옥타브 병진행', and a decrescendo in the violin, marked 'dim.'. Measure 28 shows a trill in the violin, marked '반진행', and a decrescendo in the piano right hand, marked 'dim.'. The score is written in B♭ major and 4/4 time.

2.3.3. B 부분 (마디 29 - 39)

B 부분에 박자는 12/8박자로 바뀌며, 기본박인 4분음표는 이 부분의 점4분음표와 같은 음가를 가진다.

29마디 피아노 최저 성부에 원조(F Major)의 버금딸림화음의 병행화음(Parallel Chord)인 G코드가 놓인다. 이는 전통적인 3부형식의 조적 관계인 으뜸음조 - 버금딸림음조 - 으뜸음조의 관계를 반영하였음을 확인시켜 준다. 하지만 동시에 바이올린과 피아노 왼손 부분의 G Major와 피아노 오른손 부분의 단음계적 하행을 가지는 G Minor의 복조 화성으로도 볼 수 있다. <악보 30>

<악보 30> 3악장 B부분 : 복조 화성

피아노와 바이올린은 대화하듯이 대위법적으로 구성된 음형을 39마디까지 반복하여 연주한다.

2.3.4. 경과구 ② (마디 40 - 57)

40마디부터 화성음악(Homophony)적 성격이 나타나는데, 피아노는 3악장의 주요 소재 중 하나인 3도 음정의 반복을 통해 배경으로 등장하며, 바이올린은 주선율로서 셋잇단음표의 아르페지오와 옥타브 도약 등의 특징을 가지는 표현력 있는(Espressivo) 선율을 가진다.

이때 피아노에는 반음계적 하행과 반음계적 상행으로 반진행이 나타나 음향적 긴장감이 강화된다. 이러한 진행은 43마디에서 피아노와 바이올린의 역할이 바뀌어 나타나고, 57마디까지 이러한 교차가 반복적으로 등장한다. <악보 31>

<악보 31> 3악장 경과구 : 화성음악(Homophony)적 성격

The image shows a musical score for measures 40-43. The piano part (bottom staff) features a 3rd interval pattern (E Minor triad) repeated. The violin part (top staff) features a melodic line with triplets and octaves. Annotations include '반음계적 하행' (Chromatic descent) and '반진행' (Semi-progression) in red boxes. Dynamics include *mp*, *espress*, *p*, and *s*. The key signature is E Minor.

이 부분에서 바이올린 연주자는 큰 폭으로 움직이며 진행되는 선율의 흐름을 따라 활의 움직임을 끊임없이 연결하며 연주해야 한다. 도약과 줄의 이동이 자연스럽게, 유려하게 진행되도록 주의해야 하며, 특히 옥타브 도약과 단2도(또는 단7도)의 음색 변화를 생각하며 연주하기를 권한다.

2.3.5. A' 부분 (마디 58 - 83)

A 부분과 같은 방법으로 재현되지만, 바이올린은 A 부분에서의 여섯잇단음표의 완벽한 재현이 아닌, 펼침화음(Broken Chord)이 포함된 6연음부의 음형을 배경으로 연주하며 다소 변형된 형태를 보인다. 피아노는 3도로 구성된 주제적 요소를 다시 제시한다.

62마디부터는 딸림조(Dominant Key)로 다시 한번 전조 되고, 바이올린에서는 A 부분의 주제 선율이 완벽 재현된다. 동시에 직전에 바이올린에 나타나던 6연음부의 배경음형은 피아노에 교차하여 나타난다. <악보 32>

<악보 32> A' 부분 : A 부분의 재현

58

주제적 요소 재현

A부분 도입부의 배경 선율 재현 : 변형된 형태

60

주제 선율의 재현

tenero ed espress.

mp

pp legato

62

2.3.6. 경과구 ③ (마디 84 - 89)

Poco meno mosso(약간 더 느리게)로 빠르기말이 변화하며, 경과구 ①의 요소인 트레몰로, 32분음표로 구성된 장식적 특징을 가지는 바이올린 선율, 피아노의 상승 음계와 반진행 등이 재현된다.

하지만 이번에는 E Major의 딸림화음인 B Major 화음 위에서 진행되며, 84마디는 B Major 화음, 85마디는 F Minor 화음, 86마디는 B Major 화음, 87마디는 F Minor 화음으로 나타난다. 이러한 진행은 셋온음 관계(Tritone Relationship)를 갖는 화음 진행을 바탕으로 구성된 것이다. <악보 33>

<악보 33> 3악장 경과구 ③ : 경과구 ①의 재현

The image displays a musical score for measures 84 through 89. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part features a bass line with a trill in measure 84, marked 'mp'. The violin part has a melodic line with a trill in measure 84, marked 'mp'. The score includes several annotations: 'B Major 음계' (B Major scale) in measure 84, '반진행' (retrograde motion) in measure 85, '셋온음관계' (tritone relationship) in measure 86, and 'B' in measure 87. Dynamics include 'mp', 'f', and 'triquillo'. The score is divided into two systems, with measures 84-85 in the first system and measures 86-89 in the second system.

2.3.7. 코다 (마디 90 - 96)

90마디 바이올린에서 2악장의 주요 소재 중 하나인 동음반복이 제시되는데, 이는 3악장의 주요 소재인 3도와 함께 결합하여 나타난다. 이때 리듬 음형은 32분음표 4개(90마디), 16분음표 셋잇단음표(91마디), 16분음표 2개(92마디)로 구성되어 마디별로 리듬의 확대가 나타나 점진적으로 리듬에 여백이 생기는 느낌을 통해 점차 음향이 축소되고 사라지는 효과를 낸다.

이는 93마디의 트레몰로와 32분음표의 반복으로 연결되며 긴 트레몰로로 끝나며 음향이 완전히 소멸하는 형태를 취한다. 코다의 전반적인 다이내믹은 *mf-mp-p*로 점차 줄어들고 있는데, 마지막 마디 바이올린에 명시된 *Smorzando*(사라지듯이 점차 여리게)를 통해 더욱 확실한 작곡가의 의도를 파악할 수 있다. <악보 34>

<악보 34> 3악장 코다 : 2악장 소재와 3악장 소재의 결합

90

① ②

mf *mp*

①, ②, ③ 리듬의 확대, 동음 반복(2악장의 특징) *

92

③

p

94

smorz.

dim.

p

2.3.8. 제 3악장의 연주 방향 종합

제 3악장에서는 종전의 2악장과 뒤이어 이어지는 4악장의 성격과 반대되는 느리고 몽환적인 선율이 전개된다. <바이올린 소나타 제 1번>에서 거의 유일하게 등장하는 느린 서정적 악장이지만, 여기서 등장하는 서정성은 종전시대인 낭만주의와는 다르기 때문에 선율을 풀어나갈 때 연주가 자칫 지나치게 감정적으로 치우치게 되지 않도록 주의해야 한다. 이러한 선율은 자못 어두운 분위기를 연출하기도 하는데, 필자는 3악장에서 등장하는 선율의 특징에 대하여 인상주의적 성격과 유사하다고 보았다.¹¹⁸⁾ 연주자는 이러한 선율의 특징을 고려하여 서정적이면서도 몽환적인 색채를 표현하기 위한 알맞은 음색에 대해 생각해 보아야 한다고 생각한다.

작곡가는 3악장 전반에 걸쳐 바이올린 연주자에게 약음기를 사용하도록 지시하였는데, 이는 이러한 몽환적인 색채를 표현하기 위한 것으로 간주된다. 이때 바이올린 연주자가 주의해야 할 점은 약음기를 사용한 후의 음향에 대한 것이다. 약음기를 통해 3악장의 분위기에 알맞은 음색을 연주하기에는 유리해졌지만, 청자에게 전해지는 전달력은 다소 약해질 수 있다. 따라서 바이올린 연주자는 조용하고 목가적인 분위기로 진행되는 선율을 연주할 때도 무조건 부드럽게 조용히 연주하기보다는 약음기를 사용한 바이올린 음향에 대해 고려하여, 청자에게 전달이 분명하게 될 수 있는지에 대한 고려를 우선해야 한다. 그러기 위해서는 악보에 그려진 악상들을 한 단계씩 더 높여서 생각하기를 권한다.

3악장에서는 주제 선율이 명확히 드러나며, 바이올린이 주선율 연주하고 피아노는 화성적 반주를 진행하는 화성음악(Homophony)적 성격으로 진행되는 부분이 존재한다.¹¹⁹⁾ 이러한 부분에서는 선율이 유려하게 이어지는 것이 특징적인데, 바이올린 연주자는 이러한 선율의 악구와 방향성을 고려하여 활의 연결을 끊임없이 연결할 수 있도록 활의 양

118) 이에 대한 보다 자세한 내용은 본 논문의 제IV장 3.1.4.2. 서정적 선율로 구성된 3악장에서 서술하였다.

119) 본 논문의 제IV장 2.3.1. A 부분의 3악장의 주제선율을 참고하라.

과 속도를 조절해야 하며, 특히 선율이 풍부하고 선명하게 진행될 수 있도록 활의 압력을 높여 밀도 있는 소리를 유지하도록 해야 한다. 또한 악보에 제시된 악센트와 크레센도 등의 극대화 된 다이내믹을 연주할 때는 풍부한 비브라토를 통해 표현하기를 권한다. 이를 통해 곡의 분위기와 알맞은 강조적 표현을 연출할 수 있을 것이다.

또한 3악장에서는 이러한 주제선율 외에도 도입부와 A' 부분에 등장하는 바이올린의 배경적 선율인 6연음부와 경과구 ①과 마지막 부분에서 등장하는 트레몰로 등의 장식적 표현들도 등장한다. 이때는 활의 압력은 다소 약하게 하고, 속도를 높여 배경적, 장식적 표현의 어울리는 음색을 고려하되, 왼손의 움직임은 항상 고르게 진행될 수 있도록 주의해야 한다.

2.4. 제 4 악장

Allegriissimo(매우 쾌활하게)라는 빠르기말이 명시되어 있어 종전의 느린 3악장과는 확연히 다른 느낌으로 진행된다.

악장 전반에 걸쳐 5/8박자, 7/8박자 그리고 8/8박자를 혼합하여 사용함으로써 청자로 하여금 박절적 혼란과 음악적 흥미를 불러일으킨다. 이는 1악장에서도 등장한 혼합박자의 형태이며, 박절적 혼란을 유도한다는 점에서 1악장과 연관성을 가진다.

전체 형식은 <A + B + 경과구 ① + A'+ 경과구 ② + A''+ 경과구 ③ + 1악장 경과구 ③ + 코다> 의 확장된 3부 형식이며, 주제부 A가 경과적 성격을 가지는 삽입구를 두고 되풀이된다는 측면에서 론도 형식으로 분석될 수도 있다. 이 또한 제 1악장과 유사한 점으로 확인된다. 다양한 박자의 변화에도 불구하고 각 부분의 조성은 으뜸조, 버금딸림조, 딸림조로 명확히 구분되어 프로코피에프의 음악적 특징 중 하나인 고전적 성격이 드러난다.

후반부인 214마디에 제 1악장 경과구 ③의 스케일이 삽입되어 순환형식을 나타내며 전체 소나타의 형식에 통일성을 부여한다. 4악장의 전체 형식 구조를 다음과 같이 정리할 수 있다. <표 5>

<표 5> 4악장의 형식 구조

형식	마디	조성
A	1마디 - 49마디	F Major
B	50마디 - 83마디	C Major
경과구 ①	84마디 - 102마디	C Major
A'	103마디 - 114마디	F Major
경과구 ②	115마디 - 160마디	C Major
A"	161마디 - 195마디	B b Major
경과구 ③	196마디 - 213마디	F Minor
제 1 악장의 경과구 ③	214마디 - 223마디	F Minor
코다	224마디 - 234마디	F Minor

2.4.1. A 부분 (마디 1 - 49)

4악장의 가장 큰 특징 중 하나는 박자에 있다. 각 마디의 박자는 $5/8 + 7/8 + 7/8 + 8/8$ 박자로, 이 네 마디의 박자가 주기가 되어 반복되고, 이러한 네 마디 주기의 마지막 박자에 악센트를 부여하여 박절적 혼란과 음악적 흥미를 불러일으키고 있다.

이러한 혼잡박자의 특징이 더욱 확실하게 느껴지게 연주하기 위해서는 홀수 박자인 $5/8$ 와 $7/8$ 박자의 분할이 명확하게 느껴지도록 해야 한다. 예를 들어 8분음표 1개를 1로 가정하여 1마디에서는 $2+3$ 으로 박자를 분할하고, 2마디에서는 $2+3+2$, 3마디에서는 $2+2+3$, 4마디에서는 $4+2+2$ 로 분할 하여 생각하는 것이 좋다. 이때 2 또는 3, 4로 묶인 8분음표의 첫 음을 마치 악센트와 같은 분명한 아티큘레이션으로 연주하여 박자의 분할이 좀 더 분명하게 들리도록 한다면 복합박자 특유의 특징이 더 잘 드러날 것이다. 이때 유의해야 할 것은 4번째 마디 마지막 박자에 등장하는 4화음의 악센트를 악보에 기보 되지 않은 아티큘레이션과 차별화될 수 있도록 분명하게 강조하는 것이다. 이는 악보의 기보된 악센트로 작곡가가 의도한 강조의 효과가 분명하게 있기 때문이다. 더욱이 4화음을 동시에 짧고 강하게 연주하는데에 있어서 활의 에너지가 상당히 많이 필요하기 때문에 4화음 전후의 음이 이로 인해 영향을 받지 않도록 활을 알맞게 통제하는 것에 주의하며 연주해야 한다.

이러한 독특한 박자의 특징을 가짐과 동시에 화성적 정보는 으뜸화음(1-3마디), 버금딸림화음(4-7마디), 그리고 딸림화음(8-12마디)으로 배치하여, 다른 악장들과 비교해 다소 고전적인 화성 진행을 관찰할 수 있다.

이후 13마디부터 바이올린의 피치카토, 그리고 피아노의 단성 스타카토로 이루어진 2성 짜임새(Texture)가 나타난다. 이는 다성음악(Polyphony)으로서, 바로크 시대의 대위법적 악곡인 인벤션(Invention)이나 푸가(Fugue)를 연상케 한다. <악보 35>

<악보 35> 4악장 A부분 : 혼합박자와 고전적 성격

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked **Allegro**. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff.

- System 1 (Measures 1-4):** Features a 4-measure repeat section. The first measure is circled in blue. The time signature changes from 2/4 to 5/8, then 7/8, and finally 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The section is marked with Roman numerals I, IV, V, and I.
- System 2 (Measures 5-8):** Continues the 8/8 time signature. The section is marked with Roman numerals I, IV, V, and I.
- System 3 (Measures 9-12):** Continues the 8/8 time signature. The section is marked with Roman numerals I, IV, V, and I.
- System 4 (Measures 13-16):** Features a section marked **다성음악(Polyphony)** (Polyphony) in a pink box. The time signature changes back to 2/4. The section is marked with Roman numerals I, IV, V, and I.

Other markings include **mp** (mezzo-piano) in the first system, **pizz.** (pizzicato) in the second system, and **4마디 주기로 반복** (4-measure repeat) in the first system.

22마디부터 피아노에 원 주제가 다시 제시되고, 바이올린에서는 음계가 중첩되며, 주제가 변주된 형태로 연주된다. 이후 26마디부터는 바이올린과 피아노 왼손에 주제가 나타나고, 피아노 오른손에 주제가 변주된 음계가 등장한다. 이러한 패턴은 네 마디 간격으로 피아노와 바이올린에 교차하며 나타난다. <악보 36>

<악보 36> 4악장 A부분 : 주제의 변주

22

25

28

G str.

주제

주제의 변주

2.4.2. B 부분 (마디 50 - 83)

Poco piu tranquillo(다소 고요하게)로 빠르기말이 변화하며, ♩=120으로 박자(Tempo)가 변화한다.

조성은 53마디부터 C Major로 변화하고, 바이올린에서는 종전 A부분과 대조되는 선율적인 주제가 등장한다. 이러한 선율의 진행은 이전의 박절적 혼란과 다르게 4/4박자의 안정적인 박절로 진행되며, 서정적인 분위기를 만든다.

61마디부터는 바이올린이 오스티나토 형태의 반주로 진행되고, 피아노가 옥타브 병진행으로 선율을 연주하는 화성음악(Homophony)의 성격이 관찰된다. <악보 37>

<악보 37> 4악장 B부분 : 바이올린의 주제 선율

50 **Poco più tranquillo** ♩ = 120
arco sul pontic. *f* *p* ord. *p* 바이올린 주제 선율

56

61 화성음악 : 바이올린(반주-오스티나토), 피아노(주제 선율-옥타브 병진행)

C Major

2.4.3. 경과구 ① (마디 84 - 102)

83마디에 2악장의 주재료인 동음반복이 피아노와 바이올린에 교차 등장하며 84마디 경과구로 진입한다. 이때 바이올린은 피치카토 주법으로 연주되어 종전에 선율적 흐름과는 완전히 대조되는 모습을 보이고, *Allegriissimo I* (이전 템포로, 매우 쾌활하게)로 빠르기말이 변화한다.

84마디부터 A 부분의 특징인 5/8박자, 7/8박자가 혼합되어 사용되며, 바이올린 부분에 단성부 선율이 등장한다. 이 선율은 87마디 피아노 부분에서 장5도 위로 모방되어 나타나는데 이러한 점은 바로크 음악의 푸가를 연상케 한다. 이 다성음악(Polyphony)적 2성 짜임새(Texture)는 90마디부터 다시 바이올린이 전경에, 피아노가 배경에 위치하는 화성음악(Homophony)으로 변화한다. <악보 38>

<악보 38> 4악장 경과구 ① : 대위법적 진행

The musical score for measures 84-102 is presented in three systems. The first system (measures 84-88) features a violin part with a main melody (주선율) and a piano part. The second system (measures 89-93) continues the violin and piano parts. The third system (measures 94-98) shows the violin and piano parts. The score includes various markings such as 'accelerando', 'Allegriissimo I', 'pizz.', 'mp', 'p', 'cresc.', and '7/8', '5/8' time signatures. Annotations include '짧은 연결구' (short connector), '주선율' (main melody), '다성음악' (polyphony), and '화성음악' (homophony).

2.4.4. A' 부분 (마디 103 - 114)

103마디에 이르러 원조인 F Major로 돌아와 5/8박자, 7/8박자, 8/8박자의 혼합박자로 A 부분의 1-12마디가 완벽하게 재현된다. <악보 39>

<악보 39> 4악장 A' 부분 : A 부분의 완벽 재현



2.4.5. 경과구 ② (마디 115 - 160)

조성은 C Major로 다시 돌아온다. 115마디부터 피치카토로 진행되는 바이올린의 선율이 4마디 이후인 119마디에서 완전5도 위로 모방하여 제시되는데, 이는 푸가적 도입(Fugal Entrance)으로 볼 수 있다. 또한 이는 경과구 ① 과 공유하는 특징으로, 악곡에 통일성을 부여하고 있다.

이후 123마디부터 다시 화성음악(Homophony)의 짜임새로 변화한다. 이때 바이올린은 주선율의 변형된 리듬의 형태를 아르코(Arco)로 연주하여 음향적 발전이 나타난다. 동시에 다섯잇단음표의 장식적 효과를 통해 다채로운 색채감이 형성된다. <악보 40>

<악보 40> 4악장 경과구 ② : 경과구 ①의 변형된 재현

115 pizz. *mp*

120 추가적 도입 화성음악

124 리듬의 변형 장식적 효과

129마디부터 피아노에서는 4악장의 가장 특징적인 리듬 음형 중 하나인 16분음표의 셋잇단음표가 포함된 음형이 반복되어 나타난다. 이는 바이올린에서 반복적으로 등장하는 짧은 음가의 고음과 함께 지속되어 긴장감을 고조시키고, 131마디 바이올린과 피아노의 왼손에서 진행되는 하행선율은 경과적 특징을 극대화한다.

이후 132마디에서는 6/8박자로 셋잇단음표 음형이 진행된다. 이 부분에서는 바이올린과 피아노의 오른손이 같은 음형으로 움직이며 오스티나토를 형성한다. 또한 첫 박에 지속해서 A-B음과 B-C음의 2도 불협화음이 등장하고 약박에 악센트가 등장하여 현대적 어법을 통한 독특한 아티클레이션을 형성한다.

또한, 134마디의 피아노 부분에서는 2악장의 주요 요소였던 세 번에 걸친 동음반복을 최저 음역대에서 포르티시모, 용감하게(Feroce)라는 지시어와 함께 사용하여, 강렬한 음악적 인상을 주며 소나타 전체의 통일성을 형성한다. <악보 41>

<악보 41> 4악장 경과구 ② : 현대적 어법을 통한 경과적 특징

The image shows a musical score for measures 128-132. The piano part (measures 128-132) features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked with 'f' (forte) and 'pizz.' (pizzicato). The bass line is marked with 'f' and 'feroce' (ferocious). Annotations include '주요 리듬 음형' (Main Rhythmic Pattern) pointing to the piano part, '하행선을' (Descending line) pointing to the bass line, and '2도 불협화음' (2nd degree dissonance) pointing to the piano part. A yellow box highlights the 'feroce' marking in the bass line.

이 부분에서는 악박에 지속해서 등장하는 악센트를 통해 러시아 민속 음악적 특징이 발견되며, 이를 통해 청자로 하여금 박절적 흥미를 유발하기 때문에 연주자는 각별히 유의하며 연주해야 한다. 특히 132마디부터 진행하는 바이올린의 피치카토에서는 악센트를 날카롭게 연주하기 위해서 줄을 분명하게 뜯을 수 있도록 줄을 뜯는 손가락의 줄에 닿는 면적을 넓게 할 수 있도록 하고, 순간적인 압력을 이용해서 깊게 뜯을 수 있도록 해야 한다.

2.4.6. A" 부분 (마디 161 - 195)

161마디부터 A 부분이 재현되지만, 이번에는 바이올린의 트레몰로가 변주되어 다양한 리듬형으로 제시된다. 이때 바이올린과 피아노 오른손의 선율은 완벽히 일치하여 유니즌(Unison)으로 구성된다.

165마디부터 피아노와 바이올린의 음정은 달라지고, 리듬적 유니즌이 나타난다. <악보 42>

<악보 42> 4악장 A" 부분 : 음정, 리듬의 유니즌

The image displays a musical score for measures 161 to 166. The top system (measures 161-164) is enclosed in a blue box and labeled '음정 유니즌' (Interval Unison), indicating that the violin and piano right-hand parts play identical notes. The bottom system (measures 165-166) is enclosed in a red box and labeled '리듬적 유니즌' (Rhythmic Unison), indicating that the violin and piano parts play different notes but with identical rhythms. The piano part includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking in measure 165.

이 부분에서는 피아노와 바이올린 연주자의 긴밀한 호흡이 더욱 중요하다. 161마디부터 피아노는 주제를 연주하고, 바이올린은 피아노에 나타나는 주제가 리듬적으로 변형된 형태를 연주한다. 하지만 두 악기는 같은 음정을 가지고 있기 때문에 바이올린 연주자는 각별히 음조에 유의하며 피아노와 호흡을 같이 해야 한다.

특히 166마디부터는 피아노와 바이올린이 같은 리듬을 가지고 연주하기 때문에 피아노와 바이올린 연주자는 서로 같은 음가로 연주할 수 있도록 연구하길 권한다.

2.4.7. 경과구 ③ (마디 196 - 213)

Poco meno(약간 느리게)로 빠르기말이 변화하고, F Minor의 조성과 8/8박자로 진행된다.

196마디부터 제 1악장의 경과구 ③ 부분의 주요 특징인 바이올린의 음계와, 제 2악장의 주제적 특징인 4분음표 연속진행이 결합되어 등장하여 통일감을 부여한다.

화성적으로는 F음이 지속음으로서 이용되는데, 이는 으뜸음을 이용하여 코다로의 진행감을 강화하기 위한 것으로 해석된다. <악보 43>

<악보 43> 4악장 경과구 ③ : 제 1악장, 제 2악장의 특징 등장

The musical score is for measures 196 to 213. It is in F minor (three flats) and 8/8 time, marked 'Poco meno'. The score is divided into two systems. The first system (measures 196-197) shows the violin part with a scale-like figure and the piano part with a 4-measure note progression. The second system (measures 198-201) continues the piano part's 4-measure note progression. A Tonic Pedal Point (F) is sustained throughout, indicated by a yellow circle and an arrow pointing to the text 'Tonic Pedal Point(F음 지속)'.

196 *Poco meno* *ord.* 112

1악장의 특징

2악장의 특징

198

Tonic Pedal Point(F음 지속)

2.4.8. 제 1악장 재현 (마디 214 - 223)

214마디에서는 *Andante assai, Come prima*(꽤 느리게, 처음처럼)로 빠르기말이 변화하며, 박자 또한 6/8과 8/8의 혼합 사용으로 제 1악장의 79마디에 해당하는 경과구 ③ 부분이 재현된다.

이는 순환형식의 특징을 가지며 곡에 통일성을 부여하고, 악곡에 1악장의 마지막 부분에 제시되었던 요소를 4악장의 코다 직전에 다시 등장시킴으로써 구조적 설득력을 부여한다. <악보 44>

<악보 44> 4악장에 삽입된 1악장 경과구 ③ 부분의 재현

Andante assai, come prima

The image displays a musical score for measures 214 through 216. Measure 214 is marked with the tempo 'Andante assai, come prima'. It features a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staves). The violin part begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic and includes markings for 'arco' (bowed) and 'con sord.' (with mutes). The piano accompaniment starts with a 'p' (piano) dynamic and 'portamento' (portamento) markings. The score shows the re-creation of a section from the first movement, with measure 214 containing a complex rhythmic pattern involving 6/8 and 8/8 time signatures. Measures 215 and 216 continue the piano accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

2.4.9. 코다 (마디 224 - 234)

224마디부터 231마디까지 피아노는 반음계를 옥타브 간격으로 펼쳐놓거나, 그대로 연주하여 화성적으로 모호하고 부유하는 인상을 형성한다. 이후 228마디부터 F Major로 전조 되고, 바이올린에 1악장과 같은 분위기의 선율이 제시된다. 피아노에는 6도로 구성된 화음의 반음계적 진행과 베이스에 으뜸음 지속음(Tonic Pedal Point)이 지속되면서 변격중지로 끝을 맺는다. <악보 45>

<악보 45> 4악장 코다 : 1악장 분위기로 마무리

반음계적

 Tonic Pedal Point

F Minor *tranquillo*

225 *senza sord.* *G str. al fine* *p*

228 *p*

F Major

301 *rit.* *espress.* *p*

IV

2.4.10. 제 4악장의 연주 방향 종합

마지막 악장인 4악장은 2악장과 함께 프로코피에프가 직접 오스트라흐와 오보린의 초연에 대해 노년의 교수들처럼 열정 없이 연주했다고 혹평한 악장으로, 작곡가는 4악장을 좀 더 공격적으로 연주하길 원했다.¹²⁰⁾ 2악장과 유사한 강렬한 토카타적 성격을 가지는 빠른 악장으로 구성되었으며, 특별히 2악장에서 등장하지 않았던 큰 특징인 5/8, 7/8, 8/8 박자가 혼합된 형태로 진행된다. 이러한 박자의 잦은 변화에서 오는 박절적 혼란과 함께 처음 4마디 동안 제시된 8분음표의 진행이 변주 형태로 다양하게 변형된 리듬을 통해 나타나기 때문에 프로코피에프 특유의 강렬한 리듬감을 느낄 수 있다. 이러한 리듬의 진행은 주로 빠르게 진행되는 러시아 민속춤의 성격이 드러난다고 해석되기도 하는데, 빠르고 역동적인 러시아 민속춤의 동작을 연상해 보면 특유의 리듬감을 표현하는 것에 도움이 될 것이다.¹²¹⁾

더욱 명확한 리듬의 표현을 위해 2+3, 2+3+2, 2+2+3 4+2+2 등의 결합으로 진행되는 8분음표의 진행에서는 2 또는 3, 4로 묶이는 8분음표 그룹 첫 음에 악센트와 같은 명확한 아티큘레이션을 부여하여 이를 통해 분명한 박자의 변화와 리듬감이 느껴질 수 있도록 연주하기를 권한다.¹²²⁾ 또한 4악장에서 자주 등장하는 폭넓은 도약과 계속하여 변주되는 리듬 등의 과장된 표현에서의 음조와 활의 타법에 유의해야 한다. 리듬의 급격한 변화와 왼손의 기교가 까다롭기 때문에 더욱 날렵하고 예민하게 연주할 수 있도록 연마해야 하며, 이때에도 4악장 특유의 박절적, 동기적 특징이 잘 드러날 수 있도록 아티큘레이션을 분명히 해야 한다. 하지만 순차진행으로 진행되는 16분음표 연속진행은 지나치게 강조되는 아티큘레이션을 부여할 경우 빠르게 진행되는 곡의 흐름에 방해가 될 수 있으므로 방향성을 가지고 연주해야 한다.

120) 본 논문의 제IV장 1. 작품 배경을 참고하라.

121) 본 논문의 제IV장 3.2.2. 민속적 성격을 가지는 리듬을 참고하라.

122) 본 논문의 제IV장 4악장에 대한 분석 중 2.4.1. A부분에 보다 자세한 연주 방향에 관해 서술함.

4악장에서는 다성음악(Polyphony)의 특징을 가지는 대위법적 진행이 등장한다. 이때 연주자는 자신의 선율이 주선율인지 확실하게 알고 연주하는 것이 중요하며, 피아노 부분에 대해서도 명확히 숙지하기를 권한다. 또한 B부분에서는 바이올린의 짧은 주제 선율을 통해 화성음악(Homophony)적 특징이 나타나는데, 이 부분은 앞서 박절적 혼란이 느껴지는 부분과는 대조적으로 악절 전체가 연결되도록 연주해야 한다. 단, 활의 속도를 늦추지 않으면서 4악장 전반에 관류하는 특유의 진행감은 유지하기를 권한다.

이후 재현부를 지나 1악장의 음계 부분이 다시 등장하는데, 이는 4악장의 분위기와는 전혀 다른 것으로 1악장의 분위기를 회상하며, 음향과 다이내믹의 축소와 소거를 통해 조용히 마무리해야 한다.

3. 음악적 특징

3.1. 다섯 가지 작곡 요소

<바이올린 소나타 제 1번>에 대한 작품 분석을 바탕으로, 본 작품에서 나타난 음악적 특징을 그의 주요 작곡 요소인 고전적 요소, 현대적 요소, 토카타적 요소, 서정적 요소, 괴기적(해학적) 요소의 다섯 가지 요소로 구분하고 이를 심도 있게 분석해보고자 한다.

3.1.1. 고전적 요소

프로코피에프는 17세기부터 19세기까지인 공통관습시대(Common Practice Period)의 음악적 특성을 자신의 음악에 부여하였다. 이러한 고전적 요소는 <바이올린 소나타 제 1번>에서도 쉽게 찾을 수 있는 성격이다.

3.1.1.1. 바로크 교회 소나타 구성을 따름

프로코피에프는 <바이올린 소나타 제 1번> 작곡에 앞서 헨델의 <바이올린 소나타 D장조>를 들었으며, 이를 계기로 본 작품을 작곡했다. 그 영향은 악곡의 전체적인 구조와 형식에서 나타난다.

작품의 전체적인 구조는 느림-빠름-느림-빠름의 4악장 형식을 가지는 바로크 교회 소나타 구성을 따르고 있다. 두 곡의 빠르기말을 비교하면 다음과 같다. <표 6>

<표 6> 헨델 바이올린 소나타 D 장조와
프로코피에프 바이올린 소나타 제 1번 빠르기말 비교

악장	빠르기말	
	헨델 바이올린 소나타 D 장조	프로코피에프 바이올린 소나타 제 1번
제 1악장(느림)	Adagio	Andante assai
제 2악장(빠름)	Allegro	Allegro Brusco
제 3악장(느림)	Larghetto	Andante
제 4악장(빠름)	Allegro	Allegroissimo

바로크 시대에 애용되었던 교회 소나타는 당시 유행했던 또 다른 기악 소나타인 실내 소나타와 비교되며, 중후하고 장중한 표현을 특징으로 하는 음악에 사용되었다. 이러한 측면에서 그 특징이 프로코피에프의 <바이올린 소나타 1번>의 분위기와 맞닿아 있다고 보여진다.¹²³⁾ 이러한 구조적 형식에 의해 고전적 형식 구조의 틀을 따랐던 프로코피에프의 음악적 특징이 드러난다.

123) 프로코피에프는 바이올린 소나타 1번에 대하여 자신의 또 다른 바이올린 소나타인 2번에 비해 진지한 분위기를 가진다고 언급했다. 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 168.

3.1.1.2. 협화음의 사용

제 1악장의 51마디부터 60마디까지 B Minor의 으뜸화음을 바이올린의 중음 주법과 피아노의 드문 임시표의 사용을 통해 진행했다. 이를 통해 20세기 음악임에도 3화음을 기반으로 하는 협화적 상황을 만들어 내는 것을 확인할 수 있다. <악보 46>

<악보 46> 3화음을 사용한 협화적 상황

The musical score is for B Minor and consists of three systems of staves. The first system (measures 51-54) features a piano (p) dynamic and a *legato* marking. The second system (measures 55-58) includes a *cresc.* (crescendo) marking and a forte (f) dynamic. The third system (measures 59-60) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in B Minor, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3.1.1.3. 화성음악(Homophony) 양식의 사용

제 2악장의 50마디부터 진행되는 제시부의 제 2주제는 피아노 부분에서 3화음에 기반을 둔 단순하고 반복적인 음형이 나타난다. 따라서 비교적 조성감이 명확하게 드러나며, 이러한 반주를 토대로 바이올린은 서정적 선율을 연주한다. 이는 고전시대 대부분의 음악에 사용된 대표적 양식 중 하나인 화성음악(Homophony) 양식으로 볼 수 있으며, 이를 통해 프로코피에프의 고전적 성격이 드러난다. <악보 47>

<악보 47> 화성음악의 사용

The image displays a musical score for a piece by Prokofiev, specifically focusing on the homophonic texture. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 50, marked 'eroico' and 'f'. It features a piano accompaniment of chords in F Major (I and IV) and a violin melody. The second system starts at measure 53, marked 'espress.'. It features a piano accompaniment of chords in Eb Major (I, V, I) and a violin melody. Annotations include '주선율' (Main Melody) pointing to the violin line and '화성적 반주' (Homophonic Accompaniment) pointing to the piano chords. A red box labeled '화성음악' (Homophonic Music) encompasses the piano accompaniment parts.

3.1.1.4. 주요 3화음을 통한 고전적 화성 진행

제 4악장의 첫 부분은 F Major 조성을 가지며 주제가 네 마디에 걸쳐 나타난다. 이 주제는 5마디에서 완전5도 아래에서 반복되고, 9마디에서는 완전5도 위에서 반복되어 주요 뼈대가 되는 화음들이 으뜸화음(1-4마디), 버금딸림화음(5-8마디), 그리고 딸림화음(9-12마디)으로 구성된다. 이는 F Major의 주요 3화음을 기준으로 변화하는 특성을 가지며, 이를 통해 비교적 복잡하지 않은 화성 진행의 특징을 가졌던 고전적 화성 진행을 보여준다. <악보 48>

<악보 48> 주요 3화음을 기준으로 반복 진행

The musical score is for a piece in F Major, 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) is labeled 'F Major' and 'I'. The second system (measures 5-8) is labeled 'IV'. The third system (measures 9-12) is labeled 'V'. The score is written for piano, with a repeating eighth-note pattern in the right hand and a walking bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb). The tempo is 'Allegro'.

3.1.1.5. 대위법적 특징

제 4악장의 84마디부터 바이올린의 세 마디에 걸친 주제를 피아노가 87마디부터 완전5도 위로 모방하여 도입하는데 이는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)로 대표되는 바로크 음악의 푸가와 인벤션에서 자주 사용된 대위법적 특징으로, 고전적 요소의 직접적인 사용으로 간주된다. <악보 49>

<악보 49> 대위법적 모방의 특징

바흐의 평균율(The Well-Tempered) 중 푸가의 일부분을 통해 프로코피예프의 <바이올린 소나타 제 1번> 4악장에 등장한 대위법적 모방의 특징을 비교, 확인할 수 있다. <악보 50>

<악보 50> 바흐 평균율 중 푸가 11번의 도입부

3.1.1.6. 순환 형식의 사용

이 작품의 완전한 종결은 4악장의 214마디부터 1악장의 초기 템포(Tempo)인 Andante assai로 빠르기말이 변화하고, 악음기를 사용하여 연주하는 여섯잇단음표로 구성된 음계의 진행이 코다로 이어지며 마무리된다. 이러한 진행은 1악장의 종결과 일맥상통해 있다.

이는 1악장의 80마디부터 등장하는 패턴의 재현으로, 4악장의 후반부에 첫 번째 악장이었던 1악장의 종결을 연상케 하는 순환형식을 사용하여 악장 간에 통일성을 유지하고, 곡 전체에 유기적 관계를 형성하는 고전적 장치로 작용한다. <악보 51>, <악보 52>

<악보 51> 1악장의 후반부 음계 진행

The musical score for measures 80-83 is presented in two systems. The first system (measures 80-81) features a violin part with a sixteenth-note scale and a piano accompaniment with block chords. The second system (measures 82-83) continues the violin's melodic line and the piano's harmonic support. Dynamics include *con sord.*, *pp freddo*, and *pp*. Articulation marks like *s* (sordina) are present.

<악보 52> 4악장의 후반부 음계 진행

Andante assai, come prima

214 arco con sord. *pp*

p portamento

215

216

217

3.1.2. 현대적 요소

개성적인 화성과 리듬적 특징, 강렬한 감정적 표현을 위하여 프로코피에프는 새로운 표현방식과 언어를 음악에 도입하였다. 이 작품에 드러난 현대적 요소는 다음과 같다.

3.1.2.1. 혼합 박자의 사용

17세기부터 19세기의 공통관습시대는 주로 강박과 약박의 틀에서 리듬을 분할해 악곡을 구성하였다면, 프로코피에프는 박자의 분할이 아닌 박절의 첨가와 소거를 통한 리듬 구성을 보여준다.

이러한 특징은 과거와 구별되는 새로운 모습으로 이 작품에서는 제 1악장에서 3/4박자와 4/4박자의 혼용, 제 4악장에서 5/8박자, 7/8박자, 8/8박자의 혼용을 통해 확인할 수 있다. <악보 53>, <악보 54>

<악보 53> 1악장의 박자표



<악보 54> 4악장의 박자표



3.1.2.2. 불협화음의 사용

제 2악장의 100마디부터 날카로운 단2도가 포함된 불협화의 사용이 세 마디에 걸쳐서 반복되고, 그 불협화가 103마디에 명확한 선적(Linear) 해결 없이 사라진다. 이는 불협화음이 해결되지 않으면 조성적 안정감을 잃기 때문에 금기시되어 왔던 과거와 구별되는 작법이다. <악보 55>

<악보 55> 불협화음의 미해결

The image shows a musical score for Example 55. It consists of a piano part and a violin part. The piano part is in the lower register and features three green boxes highlighting dissonant chords. The first box is at measure 100, the second at measure 101, and the third at measure 102. The violin part is in the upper register and has a measure rest at measure 100 and a measure rest at measure 101. The piano part is marked 'ff' and 'pesante'.

이후 107마디부터는 바이올린에서 완전5도 병행이 진행되는데, 이는 피아노에서의 장7도 병행과 서로 장2도 관계를 형성한다. 피아노의 장7도는 단3도 간격으로 화음이 추가되며, 111마디에선 A Major의 13화음이 나타나고 112마디에서는 B \flat Minor의 13화음이 나타난다. 이때 바이올린은 감5도와 증5도의 변화적 진행을 반복한다.

이처럼 기존의 고전적 화성 진행의 3화음 기반이 아닌 점차 불규칙적으로 불어나는 불협화를 통해 음악적 긴장을 강화하는 현대적 기법을 관찰할 수 있다. <악보 56>

<악보 56> 불협화음의 불규칙적인 증폭

3.1.2.3. 새로운 음향의 표현 / 현대적 조성 전환

제 3악장의 25마디부터 피아노의 최저 음역을 사용하며 네 옥타브 간격을 오가는 방대한 음역대를 사용한다. 또한 바이올린의 트레몰로에 꾸밈음과 악센트를 덧붙여 중전의 시대와는 다른 새로운 음향을 제시하며 극적인 표현적 효과를 제시한다.

동시에 25마디부터 조성은 B \flat Major, 26마디의 조성은 B Major, 27마디의 조성은 다시 B \flat Major로, 마디마다 새로운 조성의 전환으로 과거와 분리되는 화성적 특징을 보여주고 있다. <악보 57>

<악보 57> 넓은 음역대의 사용과 잦은 전조로 현대적 특징 구현

3.1.2.4. 복조성의 사용

3악장의 29마디에서 31마디까지는 바이올린과 피아노 왼손 부분에서 G Major의 성격이 나타나고, 피아노 오른손에서는 G Minor의 화성이 나타나 두 개의 다른 조성이 동시에 나타나는 복조성의 특징이 드러난다. 이러한 특징을 통해 불협화적 음향의 특징이 나타나며 현대적 성격이 강화된다. 이러한 패턴은 35마디에서도 5도 하행 된 D Major와 D Minor로 다시 한번 등장 한다.

이외에도 해당 부분에서는 제 IV 장의 3.1.2.1.에서 언급했던 변박의 특징도 확인할 수 있다. <악보 58>

<악보 58> 복조 화성의 사용

The image displays a musical score for Example 58, illustrating the use of modulation and harmonic complexity. It consists of two systems of music.

System 1 (Measures 29-31):

- Violin (top staff):** Labeled "G Major" in blue. It contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Piano (bottom staves):**
 - Left Hand (bottom staff):** Labeled "G Major" in blue. It contains a sustained bass line with a key signature of one sharp (F#).
 - Right Hand (middle staff):** Labeled "G Minor" in red. It contains a melodic line with a key signature of two flats (Bb, Eb).

System 2 (Measures 35-37):

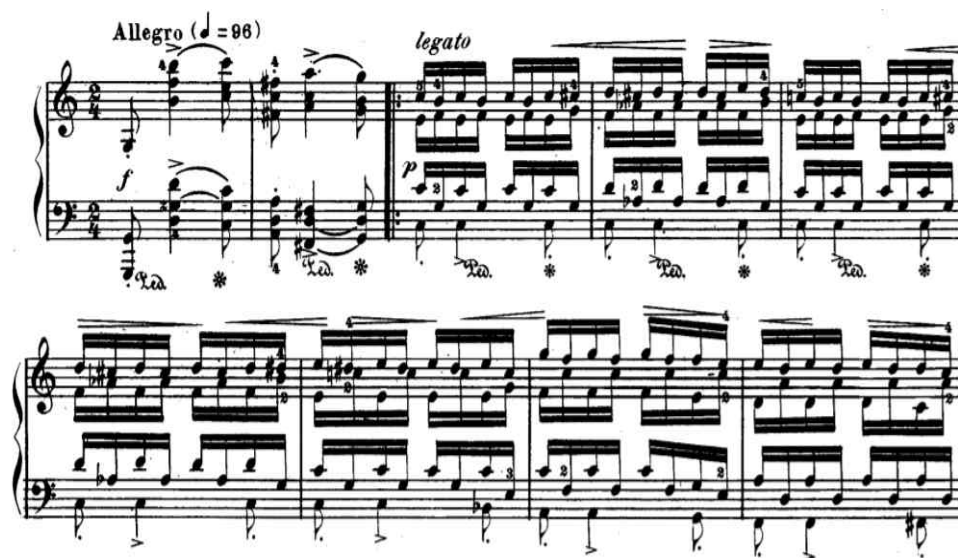
- Violin (top staff):** Labeled "D Major" in blue. It contains a melodic line with a key signature of two sharps (F#, C#).
- Piano (bottom staves):**
 - Left Hand (bottom staff):** Labeled "D Major" in blue. It contains a sustained bass line with a key signature of two sharps (F#, C#).
 - Right Hand (middle staff):** Labeled "D Minor" in red. It contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#).

Green boxes highlight the key signatures and accidentals in the piano part, emphasizing the simultaneous presence of different keys (G Major and G Minor in the first system; D Major and D Minor in the second system).

3.1.3. 토카타적 요소

토카타라는 말의 사전적 의미는 이탈리아어의 '만지다, 타다, 닿다, 손을 댄다'의 뜻을 가지는 토카레(Toccare)라는 단어에서 유래했다. 이는 기교적, 즉흥적 성격을 가지는 건반 음악의 형식¹²⁴⁾으로 근대에서는 연습곡적 성격이 부각되며 슈만, 드뷔시, 프로코피에프 등이 이 장르에 관심을 가졌다. 프로코피에프는 특히 슈만의 <토카타 Op. 7>에서 영향을 받아 그 특징을 곡에 접목했다.¹²⁵⁾ <악보 59>

<악보 59> 슈만의 피아노곡 토카타의 도입부 일부



다양한 연타와 분산화음(Arpeggio), 음계적 악절(Passage)을 주제로 하는 기교적인 건반 음악의 형식인 토카타를 피아니스트였던 프로코피에프는 자신의 작품에 다양한 방식으로 활용하였다. 특히 그의 피아노를 위한 토카타(Toccata, Op. 11)는 그러한 성향을 직접적으로 드러내는 중요한 악곡이다. <악보 60>

124) 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 1525.

125) 본 논문의 제III장 2.2.3. 토카타적 요소를 참고하라.

<악보 60> 프로코피에프의 피아노곡 토카타의 도입부 일부



이러한 성향은 <바이올린 소나타 제 1번>에서도 관찰된다. 특히 제 2악장에서 강하게 나타나는데, 피아노와 바이올린에 고르게 등장하는 연타(동음반복), 분산화음, 음계적 악절 등을 통해 타악기적 특징이 악장 전반에서 골고루 관찰된다. <악보 61>

<악보 61> 2악장 전반에 등장한 타악기적 요소

Allegro brusco $\text{♩} = 96$

marcatissimo e pesante *f* *marcatissimo e pesante*

동음반복+분산화음

음계적 악절

f con brio

분산화음 + 동음반복

ff *pesante*

동음반복

mp

음계적 악절

f

이러한 토카타적 성격은 또 다른 빠른 악장인 제 4악장의 A부분 (1-49마디)에서도 발견된다. <악보 62>

<악보 62> 4악장 A부분에 등장한 타악기적 요소

The musical score for the 4th movement, A section, measures 18-49, is presented in a grand staff format. The score is in 2/4 time and features various rhythmic patterns highlighted with red boxes and labels. The labels include:

- 동음반복** (repetition of the same note): This label appears in measures 18, 22, 35, and 40, pointing to specific rhythmic patterns.
- 음계적 악절** (scale-like phrase): This label appears in measure 22, pointing to a scale-like phrase.
- 분산화음** (dividing the octave): This label appears in measure 35, pointing to a specific rhythmic pattern.
- ARCO**: This label appears in measure 18, indicating the arco (arco) section.

3.1.4. 서정적 요소

프로코피에프는 서정적인 부분을 단독으로 사용하기도 했지만, 다른 성격을 지닌 요소와 함께 한 악장에서 대조적으로 사용했다.

3.1.4.1. 토카타적 요소와 서정적 요소의 대비

이 작품에서는 서정적 요소를 토카타적 요소와 대조하여 나타내고 있다. 특히 2악장에서는 제 1주제를 토카타적으로 제 2주제를 서정적으로 작곡하였음을 관찰할 수 있다. <악보 63>, <악보 64>

<악보 63> 토카타적 제 1주제

Allegro brusco $\text{♩} = 98$
marcatissimo e pesante
f marcatisimo e pesante
 1
 G str.
 V

<악보 64> 서정적 제 2주제

서정적 선을 \Rightarrow *eroico*
 V
 IV
 53
espress.
 V

추가로 이러한 특징은 4악장에서도 발견되는데, 4악장의 B 부분을 토카타적인 A 부분과 대비하여 서정적으로 구성하였다. <악보 65>, <악보 66>

<악보 65> 토카타적 A 부분

<악보 66> 서정적 B 부분

3.1.4.2. 서정적 선율로 구성된 3악장

제 3악장은 <바이올린 소나타 제 1번>에서 유일하게 악장 전반에 걸쳐 느린 서정적 선율을 수반하는 악장으로, 활기 넘치는 2악장과 강렬한 4악장 사이에서 쉬어가는 듯한 목가적인 성격을 가지고 있다. 서정성에 있어서는 중전 시대와 달리 감정의 분출이 표면적으로 드러나지 않는다.

1마디부터 제시되는 피아노의 6연음부 진행은 인상주의적 색채감이 드러나는 모호한 선율로 아르페지오와 반음계적 성격을 통해 진행된다. 이 6연음부의 선율은 곡 전체에 연속적으로 등장하며, 배경적인 선율의 역할을 한다. <악보 67>

<악보 67> 인상주의적 색채감이 드러나는 배경 선율¹²⁶⁾

1 Andante ♩ = 66

인상주의가 떠오르는 배경적 선율

pp legato

3 *con sord.* *pp*

p

126) 인상주의 대표 작곡가 드뷔시의 피아노곡 <아라베스크 1번(Arabesque No. 1)>의 도입부와 비교를 권한다.

Andantino con moto

두 곡 모두 아르페지오 배경 선율로 진행되며, 후에 주제 선율이 배경 선율 위에 얹혀 진행되는 유사한 선율 구조를 보이고, 인상주의적 성격인 몽환적, 색채적 성격이 나타난다. 하지만 프로코피에프가 인상주의를 표방하는 작곡가는 아니었다. 오히려 그는 정확성을 중시하는 성격으로 모호한 진행을 즐겨 사용하지 않았다. 다만 그는 초기 피아노 작품과 서정적인 느린 악장 등에서 종종 인상주의적 색채감을 드러내곤 했는데, 이는 어려서부터 드뷔시의 곡을 즐겨 연주함과 파리 생활에서의 영향으로 간주된다. Nestyev, Israel Vladimir, *Sergei Prokofiev: His Musical Life*, trans. by Rose Prokofieva, (New York: Alfred A. Knopf, 1946), 32, 68, 177.

7마디부터 진행되는 바이올린의 주제 선율의 진행은 반음계적 특징이 두드러지고, 바이올린의 약음기 사용으로 음향적 효과가 더해져 몽환적 느낌이 연출되어 곡의 신비감을 부여한다. <악보 68>

<악보 68> 반음계적 특징을 수반하는 주제 선율

The musical score consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score spans measures 7 to 15.

- Measure 7:** The violin staff begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. A blue arrow points to the first note (G4) with the label "주제선율" (Main theme melody). The piano staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *tenere ed espress.*
- Measure 9:** A red box highlights the violin melody: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). This is labeled "반음계적 특징" (Half-step characteristic).
- Measure 11:** A red box highlights the violin melody: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). This is labeled "반음계적 특징" (Half-step characteristic).
- Measure 13:** A red box highlights the violin melody: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). This is labeled "반음계적 특징" (Half-step characteristic).
- Measure 15:** The violin staff has a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The piano staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

3.1.5. 괴기적(해학적) 요소

프로코피에프는 익살스럽거나 변덕적인 요소들을 음악에 자주 등장시켜 괴기적 분위기를 형성하며 자신만의 독특한 분위기를 만들어 냈다. 이 악곡에서도 그러한 특징들을 관찰할 수 있다.

3.1.5.1. 넓은 음역대의 사용

프로코피에프는 불규칙하고, 극적으로 전환되는 음역대를 사용하여 이전 시대의 음악과는 다른 형태의 음형을 만들어내며 괴기적 분위기를 형성했다.

제 1악장의 51마디에서는 피아노의 왼손에서 폭넓은 음역대의 진행을 관찰할 수 있다. 51마디에서는 바이올린의 선율보다도 더 높은 극적인 최고 음역을 연주하다가 53마디에서는 극적인 최저 음역으로 전환한다. 이후 69마디부터의 진행 역시 피아노 오른손 부분에서 낮은음자리표와 높은음자리표를 오가며 극적인 음역의 전환을 계속해서 보여줌과 동시에 피아노의 왼손은 최저 음역에서 낮은 음형을 반복하여 독특한 괴기적 음향을 형성한다. <악보 69>

<악보 69> 음역의 극적인 전환으로 폭넓은 음역대를 형성

The image shows a musical score for Prokofiev's Piano Concerto No. 1, Op. 10, No. 1. The score is in G major and 2/4 time. It features a dramatic range of notes in the piano left hand, with some notes circled in green and others in yellow. Red brackets and the letter 'S' are used to highlight specific passages. The tempo is marked 'a tempo'.

3.1.5.2. 강렬한 리듬의 표현

제 2악장의 43마디부터 바이올린은 셋잇단음표 음형을 연주하고 피아노에서는 당김음, 부점 리듬이 등장하다가 45마디에서 갑작스러운 여섯잇단음표를 도입시켜 청자에게 놀람과 일탈로 인한 긴장감을 유발한다. 이러한 리듬의 급격한 변화는 프로코피에프의 독특한 음악 어법 중 하나이다. <악보 70>

<악보 70> 갑작스러운 리듬의 변형



이러한 강렬한 리듬의 표현은 2악장에서 지속적으로 등장한다. 87마디부터 진행되는 리듬을 살펴보면 당김음, 셋잇단음표의 연속진행, 순차진행, 부점 리듬이 나타나는데, 이러한 다양한 리듬의 진행으로 강렬한 리듬감이 형성된다. 이러한 강렬한 리듬의 반복적인 진행은 토카틱 특징으로 해석되기도 한다. 특히 102마디에서는 포르티시모의 악상으로 넓은 음역에서 진행되는 불협화음의 동음 반복을 통해 극대화된 토카타적 특징이 발현하여 긴장감이 팽배해진다. 이후 103마디에서 갑작스럽게 등장하는 숨표를 통해 음악의 흐름에 단절이 일어나며, 메조피아노의 악상으로 급격한 다이내믹의 변화가 일어나고, 직전까지 대두되었던 강렬한 리듬 또한 한순간에 사라지며, 바이올린으로만 연주되는 축소된 짜임새를 통해 화성, 리듬, 음향, 다이내믹 등의 요소에서 급격한 변화를 형성한다. 이를 통해 프로코피에프 특유의 변덕이 강하게 느껴지며, 피기적 성격이 드러난다. <악보 71>

<악보 71> 강렬한 리듬의 진행

87 당김음 토크타적 특징

92 붓점 리듬

96 토크타적 특징

101 급격한 악상의 대조

음악의 흐름의 갑작스러운 단절을 형성하는 숨표

화성, 음향, 리듬, 다이내믹의 짜임새가 급격하게 변화함

이는 토크타적 특징과 현대적 특징에서의 극대화된 표현으로 인해 발생한 괴기적 성격이다. 이러한 특징은 프로코피에프가 언급했던 괴기적 요소에 대한 설명 중 “이 요소는 단독으로 발현하기보다는 다른 요소를 통해 부가적 발생한다.” 라고 언급한 내용의 근거로 볼 수 있다.¹²⁷⁾

127) 본 논문의 제III장 2.2.5. 괴기적 요소를 참고하라.

3.1.5.3. 두 개 이상의 어법

종전에 언급한 괴기적 특징이 다른 요소들에 의해 부차적으로 형성되는 특징이라는 프로코피에프의 발언에 대한 근거는 다른 요소의 결합을 통해서도 발견되는데, 특히 서로 비슷한 요소들이 나타날 때보다 대조되는 요소들을 통해서 그 효과가 극대화된다.

제 2악장에서는 토카타적 요소가 주를 이루지만 중간에 서정적 선율이 등장하면서 두 가지 성격 간의 대조가 발생한다. 2악장의 전개부인 188마디부터 등장하는 넓은 도약과 변박 등을 통해 과장된 표현으로 인해 발생하는 괴기적 특징을 표면적으로 발견할 수 있다. 그뿐만 아니라 192마디부터 4마디에 걸쳐 진행되는 동음반복으로 인해 토카타적 특징이 나타나며, 바로 뒤이어 195마디부터는 목가적 선율 진행을 통해 서정적 특징이 발현된다. 이후 217마디부터는 다시 토카타적 요소가 등장하며, 토카타적 요소와 서정적 요소가 교차로 등장하는 것이 확인된다.

이러한 두 가지 요소가 갑작스럽게 교차되어 등장하며 발생하는 상충된 분위기를 통해 프로코피에프 특유의 변덕이 느껴지고, 곡에 해학적 특징이 부여된다. <악보 72>

<악보 72> 토카타적 요소와 서정적 요소의 대조

188 Tempo I *mf* 폭넓은 도약 *cresc.* 폭넓은 도약

192 *ff* 토카타적 특징 *ff poco* 서정적 특징

199 *espress.*

208

216 *ff* 토카타적 특징

222

227

3.1.5.4. 스케르초적 성격

프로코피에프는 자신의 음악에서 괴기적 요소가 부각되는 것을 경계하면서 괴기적이기보다는 스케르초적으로 해석되길 원했다. 스케르초의 사전적 의미로는 바로크 시대의 가볍고 오락적인 성악곡, 고전시대 베토벤과 같은 작곡가의 교향곡, 소나타 등에서 세 번째 악장으로 사용된 빠른 템포와 격렬한 리듬, 급격한 기분의 변화 등을 수반하는 3박자곡, 그리고 낭만시대의 쇼팽과 브람스에 의해 작곡된 어두운 성격을 가진 극적, 해학적 특징을 가지는 장르로 해석된다.¹²⁸⁾ 시대에 따라 조금씩 다른 장르로 발전되지만 이러한 의미를 종합하여 보았을 때 보통 스케르초 작품은 익살스럽고, 해학적 특징을 수반하는 빠른 곡 또는 음울하거나 괴이한 특징을 수반하는 곡으로 해석할 수 있다.

이러한 특징들은 프로코피에프 <바이올린 소나타 제 1번> 4악장 전반에서 발견되는 변박, 폭넓은 도약, 격렬한 리듬, 음향 등에서 나타난다. 이처럼 수많은 요소들이 급격히 변화하며 프로코피에프 특유의 스케르초적 성격이 수반되어 괴기적 표현으로 해석될 수 있는 것이다. 이러한 특징들에 대해 짚어보기에 앞서 대표적인 스케르초 작품인 쇼팽의 스케르초 작품 제 2번(Scherzo No. 2 in B♭ Minor Op. 31)의 일부를 다음과 같이 첨부한다. <악보 73>

128) 세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 976.

<악보 73> 쇼팽 스케르초 중 제 2번의 일부

위와 같은 특징이 나타나는 프로코피예프의 <바이올린 소나타 제 1번의> 4악장에서는 빠른 움직임으로 진행되는 다양한 리듬의 변화가 발견된다. 우선 초기 박자표의 설정이 5/8, 7/8, 8/8의 혼합 박자 형태로 되어 있으며, 이외에도 악장 전반에 걸쳐 수많은 변박을 확인할 수 있는데, 21마디에서 6/8으로 박자가 변화하며 4분음표의 동음진행이 나타나고, 22마디에서는 급격한 도약과 함께 5/8로 박자표가 변화한다. 뒤 이어 빠른 16분음표로 진행되는 하행 음계를 통해 직전의 분위기와는 다른 질감이 형성된다.

이러한 음계의 진행은 25마디의 네 번째 박자에서 갑자기 등장하는 4화음에 제시된 악센트를 통해 놀람을 선사하며, 곧이어 4악장의 주제 선율이 등장하게 된다. 이후 32-33마디에 걸쳐 진행되는 아르페지오에서는 8분음표와 16분음표의 혼합 리듬이 등장하며 강렬한 리듬감을 부여한다.

36마디에서는 부점 리듬을 옥타브 간격으로 진행하고, 뒤이어 등장하는 옥타브 동음반복을 통해 타악기적 특징을 갖는다. 37-38마디에 거쳐 진행되는 D-C음의 패턴은 옥타브 간격으로 진행되고, 39마디에서 바이올린의 최저음인 G음으로의 급격한 도약과 함께 변박이 진행되며 이를 통해 괴기적 특징이 강조된다.

이후 42마디에서의 아르페지오와 뒤이어 진행되는 옥타브 도약을 통한 G음의 강조가 리듬의 변화와 함께 나타나며 괴기적 분위기를 형성하고, 이어지는 피치카토는 음향적 변화를 통해, 그리고 당김음 성격을 가지고 있는 리듬을 통해 괴기적 특징을 강화한다. <악보 74>

<악보 74> 스케르초적 특징이 발견되는 4악장의 일부

21 폭넓은도약 f

24 IV f

27 f

31 f

34 f

39 f

44 pizz. ff pochiss. rit.

3.2. 사회주의 리얼리즘의 요소

프로코피예프의 <바이올린 소나타 제 1번>은 그가 소련으로 돌아온 이후, 즉 사회주의 리얼리즘의 노선에 따라 작곡하던 시기의 작품으로 악곡 전반에 이러한 특징이 드러나 있다.

3.2.1. 영웅적 색채를 노래하는 선율

제 2악장의 빠르기말로 제시되고 있는 Allegro Brusco(빠르고 무뚝뚝하게)의 성격이 분명하게 드러나는 제 1주제부의 토카타적 특징과는 대조적으로 제 2주제부에서는 화성음악(Homophony)적 특징을 가지는 바이올린의 주제 선율이 등장하는데, 이는 특별히 Eroico(영웅적으로, 당당하게)라는 지시어를 동반하며, 위풍당당한 분위기를 표현하고 있다.

러시아의 음악학자였던 네스트예프(Israel Nestyev, 1911-1993)가 언급한 2악장에 대한 설명에 따르면 Brusco의 특징을 가지는 행진하는 듯한 딱딱하고 단호한 구절은 엄격한 군사력의 이미지를 연상케 하며, 이러한 무뚝뚝한 제 1주제부 이후에 Eroico의 지시어를 수반하며 풍부하고 위풍당당한 선율로 등장하는 제 2주제부에 대하여, 제 1주제부의 가혹하고 무뚝뚝함 뒤에 등장하여 더욱 매력적으로 들린다고 서술하였다.¹²⁹⁾ 이러한 제 2주제부의 선율은 당시 제 2차 세계대전 중 독일과의 전투가 한창이던 때의 상황임을 고려하여 보았을 때, 전쟁의 암울한 상황 속에 처해 있는 소련 인민들을 위로하고, 전쟁의 승리를 염원하는 희망적인 메시지로 해석할 수 있을 것이다. 이는 부정적인 것들을 표현하되, 이것이 극복되는 것을 담아야 했던 사회주의 리얼리즘의 목적과 일맥상통하는 것으로 간주된다.¹³⁰⁾

129) Maurice Hinson, Wesley Roberts, *The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide*, (Indiana: Indiana University Press, 2006), 85-86.

130) 본 논문의 제III장 2.4. 사회주의 리얼리즘을 참고하라.

실제로 프로코피에프는 말년에 갈수록 인민에게 희망을 주는 메시지를 담고 있거나, 소련 정부를 찬양하는 내용이 수반된 선율을 쓰고자 하였다. 또한 지나치게 불협화적인 것은 형식주의로 간주 될 수 있었기 때문에 선율은 더욱 화성적으로 단순하면서도 서정적으로 풍부해졌다. 이러한 특징은 정부의 억압이 심해질수록 그 정도가 더욱 노골적으로 변하였는데, 이는 형식주의적인 것은 피하고, 인민에게 이해되기 쉬우면서도 인민을 사회주의로 선도하는 역할을 해야 했던 사회주의 리얼리즘의 예술정책에 부합하고자 하는 그의 분명한 처사로 확인된다.

3.2.2. 민속적 성격을 가지는 4악장

프로코피에프가 직접 언급했던 바에 의하면, 그의 고향이자 어린 시절 거주했던 우크라이나 지방의 존트조브카에서의 영향으로 그는 낮설지 않게 민속적 색채를 곡에 담을 수 있었다고 말했다. 그는 어린 시절 고향에서 민요 등을 자주 접할 수 있었지만, 크게 인상 깊었던 기억은 없었다고 말하면서도 다른 한편으로는 심연 깊은 곳에서 자신도 모르게 이러한 민속적 요소들이 각인 되어 있었다고 말했다.¹³¹⁾

러시아 민속음악의 리듬은 강박보다는 약박을 강조하는 특징을 가지며, 5박과 7박의 진행이 많이 나타난다. 이로 인해 변박이 자주 등장하며, 불안정하거나 자유로운 변형을 쉽게 발견할 수 있다. <악보 75>

131) Stephen D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 32.

<악보 75> 러시아 민요에서 발견되는 특징

Довольно скоро (Allegretto)

Дав - но ска - за - но, дав - но ба - е - но,
Мо - е - му друж - ку на - пе - ред ит - ти;

이러한 특징은 <바이올린 소나타 제 1번>의 4악장에서 쉽게 찾을 수 있는데, 5/8, 7/8, 8/8박자의 복합박자를 통해 5박과 7박의 진행이 두드러지며 박자가 자주 변하는 러시아 민속음악의 특징을 갖는다. 특히 4마디의 4번째 박자에 악센트를 첨가하고, 132마디부터의 진행에서도 약박에 악센트를 두어 강박보다 약박을 강조하는 러시아 민속음악 리듬의 특징을 확인할 수 있다.¹³²⁾

이렇듯 러시아 민요에서 사용된 박자와 리듬의 특징을 4악장에서도 유사하게 발견 할 수 있으며, 이를 통해 프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번> 4악장에서 러시아 민속적 성격이 나타난다고 해석할 수 있다. <악보 76>

132) Alfres J. Swan, "The Nature of the Russian Folk Song", *Musical Quarterly*, Vol. 29 No. 4, (1943), 500-502.

<악보 76> 4악장에 등장하는 민속적 성격



특히 <바이올린 소나타 제 1번>의 4악장은 민속춤의 성격을 가진 다고도 해석된다.¹³³⁾ 이 또한 빠르고 강렬하게 진행되는 리듬의 특징에서 비롯된 것으로, 러시아 민속춤에서는 러시아의 추운 날씨의 특성상 추위를 이겨내고자 하는 데에서 비롯된 특유의 위아래로 강충거리며 뛰는 동작, 재빠르게 발을 바꾸는 동작 등이 주요 특징인데, 이러한 빠르고 역동적인 동작들이 프로코피에프의 작품에서 뛰어오르는 듯한 강렬한 리듬으로 표현되었다고 보는 것이다.¹³⁴⁾ 이러한 러시아 민속춤곡은 주로 빠르게 진행되며, 갑자기 상승하는 멜로디가 나타나고, 리듬이 분명하면서도 명확하게 진행되는 특징을 가지고 있다.¹³⁵⁾ 이러한 강렬한 진

133) Blagoev, Boris, "Sonata No. 1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation", 69.

134) Mary Ellen Snodgrass, *The Encyclopedia of World Folk Dance*, (Maryland: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2016), 130.

135) Vadim Prokhorov, *Russian Folk Songs: Musical Genres and History*, (Lanham: Scarecrow Press, 2002), 7, 61.

행의 특성이 프로코피에프 <바이올린 소나타 제 1번> 4악장의 것과 유사하며, 작곡가 본인 역시 4악장에 대하여 더욱 강렬하게 연주해야 한다고 언급한 바 있다. 그는 이 곡을 듣는 청자로 하여금 너무 놀라 자리에서 뛰어오를 만큼 강렬해야 한다고 말했는데,¹³⁶⁾ 이를 통해 4악장 특유의 리듬감이 청자에게 분명하게 전달되기를 원하는 작곡가의 의도가 분명히 드러나고 있다.

또한 사회주의 리얼리즘의 강령에 따르면, 당시 여러 국가의 혼합으로 구성된 소비에트 연방을 통합하고자 하는 도구이자 예술 창작의 재료로 민속적 색채를 적극적으로 사용하기를 권장했다. 사실 프로코피에프는 이러한 정책에 따라 민요를 무분별하게 사용하는 작곡가들에 대해 부정적인 입장을 가지고 있었지만, 정부의 억압이 더욱 심해지는 그의 말년에 작곡된 작품에서는 그 역시도 민속적 색채를 곡에 많이 반영하는 모습을 보인다.¹³⁷⁾

그의 <바이올린 소나타 제 1번> 4악장에서 발견되는 러시아 민속 리듬의 특징 역시 사회주의 리얼리즘의 입각하여 보았을 때, 인민에게 보다 친숙한 러시아 민속적 색채를 프로코피에프 특유의 음악 어법에 맞게 풀어내며, 이를 통해 청중에게 박절적 흥미를 유도하여 청중에게 이해하기 쉽게 다가가고자 하는 모습으로 확인된다. 이러한 측면을 통해 사회주의 리얼리즘의 정책에 부합하고자 하였던 그의 창작의 방향성이 확인된다.

136) 본 논문의 제IV장 1. 작품배경을 참고하라.

137) 본 논문의 제III장 2.4. 사회주의 리얼리즘을 참고하라.

3.2.3. 정부로부터 인정받은 작품

프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번>은 1947년 러시아에서 당대 최고의 음악 작품에 부여되는 스탈린상 1등상을 수상하였다. 그는 살아생전 8개의 작품에 대하여 스탈린상을 받았는데, 수상한 작품 목록은 다음의 표와 같다. <표 7>

<표 7> 스탈린상을 수여 받은 프로코피에프의 작품 목록¹³⁸⁾

수상 연도	수상 내역	작품 목록
1943	2등상	Piano Sonata No. 7 in B ♭ Major, Op. 83
1946	1등상	Symphony No. 5 in B ♭ Major, Op. 100, Piano Sonata No. 8 in B ♭ Major, Op. 84
1946	1등상	Ivan the Terrible, Op. 116 Part 1
1946	1등상	Cinderella, Op. 87
1947	1등상	Violin Sonata No. 1 in F Minor Op. 80
1951	2등상	Winter Bonfire Suite, Op. 122, On Guard for Peace, Op. 124

138) Simon Morrison, *Sergey Prokofiev and His World*, 271, 294, 296, 304, 306.

스탈린상을 받은 작품들을 살펴보면, 모두 사회주의 리얼리즘의 정책에 부합하는 작품으로 당대 정부로부터 큰 호응을 받은 작품이다. 1939년에서 1944년, 제 2차 세계대전 중 작곡되었다고 하여 전쟁소타나로 더 유명한 그의 피아노 소나타 6, 7, 8번 중 7, 8번이 각각 1943년, 1946년에 스탈린상을 수상하였다. 가장 먼저 스탈린상을 수상한 <피아노 소나타 제 7번>은 1942년에 완성되었는데, 파괴적인 전쟁의 폭력성을 담고 있으면서도 서정적 선율과 단편적인 모티브로 구성된 선율을 통해 청중에게 더욱 쉽게 이해될 수 있는 특징을 가지며 사회주의 리얼리즘에 부합하는 모습을 보였다.¹³⁹⁾

또한 1946년 스탈린상 수상 작품인 <교향곡 제 5번>에서는 자유와 행복 등의 내용을 담은 순수한 영혼에 대하여 표현하고자 하였다. 이러한 특성 덕분에 작곡가가 의도한 바는 아니었지만, 전쟁이 끝난 후 정부로부터 전쟁의 승리를 기념하는 음악으로 선전되었다.¹⁴⁰⁾ 이외에도 같은 해의 수상작인 영화음악 <폭군 이반> 1부에서는 분열된 러시아를 통일한 최초의 황제 이반의 내용을 담았으며, 발레 작품 <신데렐라>는 이미 알려진 동화의 주인공 신데렐라를 보다 현실적인 인물로 표현하고자 하였다. 이 두 작품에서는 러시아의 옛 영웅을 찬양하고, 서구의 동화 주인공을 보다 현실적인 인물로 표현함으로써 내용적인 면에서 분명하게 사회주의 리얼리즘을 따르고 있는 모습을 보인다.¹⁴¹⁾

1948년 즈다노프의 결의안을 통해 형식주의 작곡가로 지목되어 큰 곤욕을 치른 프로코피에프는 이후의 창작활동에서는 전보다 훨씬 조심하는 모습을 보이며 더욱 정부에 입맛에 맞는 곡을 작곡하려고 노력하였다. 이러한 시기에 작곡된 1951년 스탈린상 수상작인 합창이 편성된 관현악 모음곡 <겨울의 화톳불>(Winter Bonfire Suite, Op. 122)과 오라토리오 <평화의 수호>(On Guard for Peace, Op. 124)에서는 사회주의 리얼리즘의 특징이 더욱 노골적으로 발견된다. 우선 가시적으로도 사회주의 리얼리즘의 측면에서 가장 선호되었던 장르 중 하나인 합창이

139) 음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 196-199.

140) 음악세계 편집부, 위의 글, 37-42.

141) 음악세계 편집부, 위의 글, 92-101.

편성된 작품이라는 점이 사회주의 리얼리즘의 노선에 따라 작곡되었음을 확인시켜 준다. 또한 이 두 작품 모두 러시아의 시인인 마르샤크(Samuil Marshak, 1887-1964)의 현대시를 바탕으로 소련의 실제 생활과 관련된 표제적인 내용을 서사하고 있으며, 음악적 부분에서도 러시아의 민족성이 드러나며 청자로부터 친숙함을 유발한다.¹⁴²⁾ 특히 <평화의 수호>는 작곡가의 마지막 합창곡으로, 작곡가가 직접 언급한 바에 따르면, 그는 이 작품을 통해 평화와 전쟁에 대한 사상을 표현하고자 했으며, 인민과 특히 미래를 짊어질 아이들의 행복과 평화를 기원하는 애국적인 성격을 드러내고자 했다. 이러한 사상을 호흡이 긴 인간성이 느껴지는 따뜻한 선율을 통해 표현했다.¹⁴³⁾

이러한 측면에서 보았을 때 스탈린상을 수상한 모든 작품은 사회주의 리얼리즘이 주장하는 예술창작의 원칙과 분명하게 맞닿아 있다는 특징을 가진다. 그렇다면 프로코피예프의 실내악 작품 중 유일하게 스탈린상을 받은 1947년 수상작인 <바이올린 소나타 제 1번> 또한 사회주의 리얼리즘의 창작노선을 충분히 따르고 있는 곡이라는 결론을 도출해 낼 수 있다. 특히 이 작품의 스탈린상 수여가 특별히 가치가 있는 점은 당시 사회주의 리얼리즘의 입각하여 보았을 때, 서구의 부르주아적인 것으로 치부될 수 있는 실내악 장르의 작품임에도 불구하고 스탈린상을 받았다는 점이다.¹⁴⁴⁾ 이 작품은 당시 정부 기관지 프라우다 등을 통해 ‘소비에트 음악의 금지’라는 제목으로 작품에 대해 극찬하는 글이 기고되었는데, 러시아의 영광을 구현하는 작품이라는 평가를 받으며, 정부로부터 공공연히 그 가치를 인정을 받게 된다.¹⁴⁵⁾

사실 이 시기의 소련 정부는 예술가의 자유로운 창작활동을 억압하고, 사회주의 리얼리즘을 주요 예술정책으로 내세우며 반드시 이에 부합하는 창작을 하도록 압박하는 등 강경한 입장을 고수했다. 이러한 정책에 맞지 않는 작품을 작곡한 작곡가는 형식주의 작곡가로 낙인찍혀 그

142) 음악세계 편집부, 위의 글, 133-136.

143) 음악세계 편집부, 위의 글, 266-269.

144) 본 논문의 제III장 2.4. 사회주의 리얼리즘을 참고하라.

145) 본 논문의 제IV장 1. 작품배경을 참고하라.

들의 작품의 연주가 중단되었을 뿐만 아니라, 숙청의 대상이 되어 그 목숨까지 위협될 수도 있었던 위험한 시기였다. 따라서 강경한 사회주의 체제를 고수하는 정부의 공식적인 인정을 받는다는 것은 큰 의의가 있다. 이러한 어려운 상황 속에서도 프로코피에프의 <바이올린 소나타 제 1번>은 정부로부터 공식적으로 러시아의 영광을 구현하는 소련 음악의 금지로 평가받았다. 필자는 이러한 평가 자체만으로도 이 작품이 사회주의 리얼리즘의 노선에 따라 작곡되었다는 사실을 분명하게 입증하여 주는 명확한 근거가 된다고 생각한다.

V. 결 론

본 논문은 프로코피에프(Sergey Prokofiev)의 <바이올린 소나타 제 1번(Violin Sonata No. 1 in F Minor, Op. 80)>과 관련한 사회, 정치적 배경에 대한 설명과 세밀한 작품 분석을 통해 연주자의 실제 연주에 대한 해석을 돕기 위해 작성되었다.

이를 위해 제 II 장에서는 혼란한 20세기의 시대상과 정치적 상황을 살펴 복잡하게 얽혀있던 소련의 음악적 흐름에 대해 탐구하고, 제 III 장에서는 그 시대의 중심에 위치했던 작곡가 프로코피에프의 생애와 음악적 특징에 대해 탐구하였다. 이후 제 IV 장에서는 <바이올린 소나타 제 1번>에 대한 작품 분석과 함께 이 곡에 드러난 그의 다섯 가지 작곡 요소인 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 요소와 사회주의 리얼리즘의 요소에 대해 파악하여 악곡에 드러난 특징을 연구하였다.

혁명 후 혼란의 상황 속에서 러시아를 벗어나 서구로 향했던 프로코피에프는 강력한 독재자로 손꼽히는 스탈린 집권 시기에 다시 조국으로 돌아오는 독특한 행보를 보였다. 돌아온 그는 당의 주요 예술 정책이었던 사회주의 리얼리즘의 노선에 따라 정부에 순응하는 모습을 보임과 동시에 본인의 독자적인 음악세계를 구축하고자 노력하였다.

이러한 시기, 즉 그의 작품 활동 시기 구분상 후기에 해당하는 소련으로 돌아온 직후에 작곡된 <바이올린 소나타 제 1번>은 당시 청중의 호평을 받았을 뿐만 아니라, 까다롭게 음악을 통제하던 당의 극찬을 받으며 스탈린상까지 수상하는 영예를 얻은 걸작이다. 이 작품에 드러난 특징을 몇 가지로 요약하자면 다음과 같다.

첫째, 바로크 교회 소나타의 4악장 구성을 따르며 협화음의 사용, 화성음악(Homophony)적 특징의 등장, 대위법의 사용, 순환 형식 등을 사용하여 형식적인 측면에서 고전적 요소를 사용했다. 이를 통해 고전적 형식을 차용하던 프로코피에프의 신고전주의 성격을 확인할 수 있다.

둘째, 불협화음, 혼합 박자의 사용, 잦은 전조와 복조의 사용 등 종전 시대에서 쉽게 발견할 수 없는 현대적 어법을 사용하여, 현대적 특징을 구사하는 작곡가로서의 면모를 충실하게 보여준다.

셋째, 2, 4악장 전반에 등장하는 토카타적 특징은 악장 중간에 등장하는 서정적 선율과 대비되며 곡의 짜임새 있는 구성감을 제시한다.

넷째, 3악장 전반에 두드러지는 목가적 성격의 서정성을 통해 작곡시기 후기로 갈수록 서정성을 중시하던 그의 음악적 특징을 확인할 수 있다. 이러한 서정성은 표현적인 부분에 중점을 둔 것은 아니며, 이와 같은 특징은 종전 시대의 서정성과 구별된다.

다섯째, 작품 곳곳에 어둡고 스산한 분위기가 관류하고 있지만, 이와 동시에 프로코피에프 특유의 생동감과 극적인 진행이 수반된다. 이러한 특징은 박진감 있게 진행되는 리듬, 극대화된 도약과 다이내믹의 표현 등을 통해 나타나며 이는 작곡가 자신도 이 작품의 성격으로 중요시했던 부분이다.¹⁴⁶⁾

여섯째, 2악장 제 2주제부에 등장하는 선율에서 영웅적 색채를 드러내며 소련의 작곡가로서 당시 전시 상황 속 인민들을 위로하고 위풍당당한 조국의 건재함을 표현하고자 했다. 또한 4악장에서 진행되는 강렬한 리듬의 반복은 러시아 민속음악의 리듬과 민속춤을 연상하게 하는데, 실제로 스탈린상을 심사하는 위원회를 통해 이 곡은 ‘소련 음악의 긍지’라는 평가를 받은 바 있다. 이러한 특징은 당시 사회주의 리얼리즘의 노선을 따르던 프로코피에프의 음악적 정체성을 보여준다.

연주자가 본격적인 작품 연주에 앞서 작품을 둘러싼 배경을 이해하고 보다 분명한 작품 분석에 대한 연구를 선행하는 것은 매우 중요하다. 이를 통해 작품에 대한 분명한 이해와 연주에 필요한 작품 해석의 방향이 더욱 명확해 지기 때문이다. 필자는 이러한 중요성을 인지하고 실제 연주에 있어서 도움이 되는 분석을 제시하고자 하였다. 따라서 단

146) 오이스트라흐와 오보린의 초연 후 프로코피에프는 그들의 2, 4악장 연주에 대해 비판하며 더 극적이고 열정적으로 연주해야 한다고 강조했다. 그는 악센트, 다이내믹 등을 다시 수정하는 모습을 보이며 보다 강렬하고 생동감 있는 연주 해석을 제시했다.

순한 화성 분석에 중점을 두기보다는 전체적인 구조와 음악 기법에 대한 분석을 진행하였고, 이러한 분석을 바탕으로 <바이올린 소나타 제 1번>의 음악적 특징을 도출하였다.

연구를 진행하는 과정에서 이 곡에 대한 연구가 미비함을 알 수 있었다. 이는 그가 작곡한 다른 바이올린 작품에 대한 연구를 비교해 볼 때 명확히 드러나는 지점이다. 필자는 본고를 통해 프로코피예프 <바이올린 소나타 제 1번>을 실제로 연주하는 연주자의 작품 해석에 도움이 되기를 바라며, 본 작품에 대한 연주와 연구가 좀 더 활발히 이루어지길 고대한다.

참 고 문 헌

단행본

20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 서울: 음악세계, 2003.

민은기 외 8인, 『독재자의 노래』, 파주: 한울, 2012.

박노자, 『러시아 혁명사 강의』, 서울: 나무연필, 2018.

백병동, 『작품을 통한 현대음악의 흐름』, 서울: 수문당, 1990.

설경환, 『러시아 음악의 이해』, 서울: 음악춘추사, 1995.

오희숙, 『20세기 음악: 음악·미학』, 서울: 심설당, 2004.

음악사 연구, 『독재자와 음악』, 서울: 오픈에듀케이션, 2012.

음악세계 편집부, 『프로코피에프』, 서울: 음악세계, 2002.

이석원, 『현대사회, 현대문화, 현대음악』, 서울: 심설당, 2010.

홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사』, 서울: 나남, 2012.

Abraham, Gerald, *Eight Soviet Composer*, London: Oxford University Press, 1943.

Austine, James, *Music in the 20th Century*, New York: Norton & Company, 1996.

Berger, Melvin, *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments*, New York: Anchor Books(Doubleday), 1991.

Grout, Donald J., 민은기 외 역, 『그라우트의 서양음악사(하)』, 서울: 비플러스, 2009.

Hanson, Lawrence & Elisabeth, *Prokofiev*, New York: Random House, 1964.

Hart, Gregory, 임선근 역, 『프로코피예프 그 삶과 음악』, 서울: 포노, 2014.

Hinson, Maurice, Roberts Wesley, *The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide*, Indiana: Indiana University Press, 2006.

Huron, David Brian, *Sweet Anticipation: Music and Psychology of Expectation*, Cambridge: MIT Press, 2006.

Lee, Douglas, *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*, New York and London: Routledge, 2013.

McAllister, Rita and Guillaumier, Christina, *Rethinking Prokofiev*, U.K: Oxford University Press, 2020.

Minturn, Neil, *The Music of Prokofiev*, New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Morrison, Simon, *Sergey Prokofiev and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 2008.

Morrison, Simon, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*,
U.K: Oxford University Press, 2008.

Nestyev, Israel Vladimir, *Sergei Prokofiev: His Musical Life*,
trans. by Rose Prokofieva, New York: Alfred A. Knopf,
1946.

Schipperges, Thomas, *Prokofiev*, London: Haus Publishing, 2003.

Schwarz, Boris, *Musical and musical life in Soviet Russia
1917-1970*, Barrie & Jenkins, 1972.

Service, Robert, 윤길순 역, 『스탈린, 강철 권력』, 서울: 교양인, 2005.

Overy, Richard, 조행복 역, 『독재자들: 히틀러 대 스탈린, 권력 작동의
비밀』, 서울: 교양인, 2008.

Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony*, New York City: W. W.
Norton & Company, 1961.

Press, Stephen D., *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Burlington:
Ashgate Publishing Company, 2006.

Prokhorov, Vadim, *Russian Folk Songs: Musical Genres and
History*, Lanham: Scarecrow Press, 2002.

Prokofiev, Sergey, S. Shlifstein, *Sergei Prokofiev: Autobiography,
Articles, Reminiscences*, California: University Press of
the Pacific, 2000.

Prokofiev, Sergey, *Soviet Diary, 1927, and Other Writings*, trans. and ed. by Oleg Prokofiev and Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press, 1992.

Robinson, Harlow, *Sergei Prokofiev: A Biography*, Boston: Northeastern University Press, 1987.

Snodgrass, Mary Ellen, *The Encyclopedia of World Folk Dance*, Maryland: Rowman & Littlefield Pub Inc, 2016.

Woodley, Ronald, *Strategies of irony in Prokofiev's Violin Sonata in F minor Op. 80*, ed. by John Rink, Royal Holloway, University of London, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

학위논문

송준서, 「소련 사회와 문화 혁명」, 한국외국어대학교 대학원 동구지역 연구학과 석사학위 논문, 1993.

채혜연, 「20세기 전반기 소련의 음악」, 서울대 대학원 문학박사학위논문, 2005.

Blagoev, Boris, “Sonata No. 1 for Violin and Piano, Op. 80, by Sergei Prokofiev: A Guide to Interpretation,” LSU Doctoral Dissertations, 2010.

Cho, Insang, “Prokofiev’ s Sonata No. 1 Op. 80 in F minor for Violin and Piano(1938–1946) A Performer’ s Point View” , UMN Doctoral Dissertations, 2002.

학술지

오경택, 「20세기의 역사적 사건들과 쇼스타코비치의 음악: 음악과 정치의 관계에 관한 소고」, 『문화와 정치 제6권 제4호』, 한양대학교 평화연구소, (2019): 51-83.

이희나, 「20세기 소비에트 발레 동향과 사회주의 리얼리즘 작품 연구」, 『무용역사기록학 제 46호』, 무용역사기록학회, (2017): 135-162.

채혜연, 「대조국전쟁 이후 스탈린체제 말까지 소련의 음악」, 『노어노문학 제26권 제4호』, 한국노어노문학회, (2014): 457-484.

함충범, 정태수, 「1930년대 소련영화에 투영된 유토피아적 세계와 테크놀로지 표상」, 『유럽사회문화 제20호』, 한양대학교 현대영화 연구소, (2018), 165-300.

Swan, Alfres J., “The Nature of the Russian Folk Song” , *Musical Quarterly*, Vol. 29 No. 4, (1943): 498-516.

Tomoff, Kiril, “The Illegitimacy of Popularity: Soviet Composers and the Royalties Administrations, 1939-1953” , *Russia History*, Vol. 27, (2000): 311-340.

온라인 사전

『두산백과』

“그로테스크” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000829836, 2020년 6월 19일 접속.

“발레루스” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000713948, 2020년 6월 19일 접속.

“볼셰비키” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000713912, 2020년 7월 1일 접속.

“소비에트” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000848091, 2020년 6월 19일 접속.

“스탈린상” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000849139, 2020년 6월 19일 접속.

“아르누보” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000850264, 2020년 6월 19일 접속.

“아방가르드” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000858184, 2020년 6월 19일 접속.

“안드레이 즈다노프” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=120830001345352, 2020년 6월 19일 접속.

“전위” , http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000858183, 2020년 6월 19일 접속.

그 외 사전

세광음악출판사 사전편찬위원회, 『音樂大事典』, 구리: 세광음악출판사, 1989.

철학사전편찬위원회, 『철학사전』, 서울: 중원문화, 2009.

온라인 기사

Zwartz, Barney, *The Age*, “A master class in Prokofiev”, 2008년 7월 5일, <https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/a-masterclass-in-prokofiev-20080705-ge77er.html>
[2020년 6월 14일 접속]

악보자료

Bach, Johann Sebastian, *The Well-Tempered Clavier(Preludes and Fugues Nos. 1-12, BWV 846-857)*, Leipzig: Edition Peters, 1937.

Chopin, Fryderyk Franciszek, *Complete Works for the Piano, Vol. 6* (Scherzo No. 2, Op. 31), New York: G. Schirmer, 1895.

Debussy, Claude, *Piano Music 1888-1905(Arabesques)*, New York: Dover Publications, 1974.

Handel, George Frideric, *Six Sonatas for Violin and Piano(Violin Sonata in D Major, HWV 371)*, New York: Carl Fischer, 1919.

Prokofiev, Sergey, *Piano Solos, Vol. 1 (Toccata Op. 11)*, New York: E.F.Kalmus, 1960.

Prokofiev, Sergey, *Violin Sonata No. 1, Op. 80*, U.K: Boosey & Hawkes, 1947.

Prokunin, Vasily, 65 Русских народных песен (65 Russian Folk Songs), Moscow: P. Jurgenson, n.d., 1897–98.

Schumann, Robert, *Toccata Op. 7*, New York: University Society, 1900.

Abstract

Analytical Study and Interpretation of the Performance Orientation of Sergey Prokofiev: 《Violin Sonata No. 1, Op. 80》

Dasom Myung

Department of Music, Violin

The Graduate School

Seoul National University

This thesis is an analysis on the work <Violin Sonata No. 1 in F Minor, Op. 80>, written by the prominent Russian composer Sergey Prokofiev(1891–1953) between 1938 and 1946. The author of this paper performed this piece in the second semester of 2017 as a part of the master's degree recital program in Seoul National University Department of Music, and upon this opportunity aims to propose the interpretive foundation to the real

performance of this piece through a thorough analytical approach.

Prokofiev was a composer as well as a talented pianist who exploited the limits and potential of the piano, and managed to formulate his own musical framework by undergoing numerous trials and errors. Furthermore, he applied his genuine musical elements on genres other than the piano pieces, eventually establishing his own extensive scope of music. Besides the works from his earlier years, Prokofiev composed a total of 14 pieces for string instruments. These works involved professional advice regarding the performing techniques, with each piece containing the rigor that elicits the distinct characteristic, authentic sound, and resonance of each instrument.

Also, he was a composer using both the classical and modern styles simultaneously. It can be easily identified that he followed the classical structure in the form of his music, while he developed his own style based on contemporary tastes for the harmony, rhythm, acoustics, and dynamics. Being composed in these styles, his works can be described by the classical, modern, toccata, lyrical, and grotesque lines. These were the five compositional lines proclaimed by Prokofiev in his autobiography written in 1941, thus indicating these as substantial elements in his works.

Since returning to Soviet Union in 1936, Prokofiev focused on composing works aligned with Socialist Realism, which was the doctrine for arts during that era. While implementing Socialist Realism as the code for artistic activities, the Soviet regime suppressed its artists from creating their works freely and enforced the composers to conform to their ideal. These circumstances inevitably affected the way the composers

composed their music. Being created in this period, the <Violin Sonata No. 1> emanates the tone of Socialist Realism. Moreover, the fact that this piece was awarded the Stalin Award by the government shows that the direction of his composition was aligned with Socialist Realism at the time.

The objective of this paper is to study how Prokofiev's upbringing and surroundings impacted the musical characteristics and tendencies of his works by focusing on the life of the composer amid the political landscape of 20th century Russia. Furthermore, the paper leads to study the compositional background and musical structure of the <Violin Sonata No. 1> in order to contemplate on the performance orientation of the piece. The author also intends to draw out the musical characteristics of the <Violin Sonata No. 1> by examining the five lines that appear in this piece, and present a broad interpretational perspective by investigating Socialist Realism, an idea that vastly influenced the values of the composer.

Keywords : Sergey Prokofiev, Violin Sonata,
20th Century Russian Music,
Music and Politics, Joseph Stalin, Socialist Realism

Student Number : 2016-22366